Ayg. 22 Ungureanu



cinema

nr 12
ANUL III (36)

revistă lunară de cultură cinematografică

BUCUREŞTI – DECEMBRIE – 1965

cinema
nr. 12
ANUL III (36)
revistă lunară de cultură cinematografică

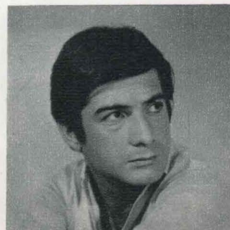
SUMAR

Specificul național și universalitatea — de **Ioan Grigorescu** pag. 1
CRONICA
Camera fixată pe „Camera albă“ — de **Ion Frunzetti** „ 2
Colocviu: Singurătatea autorului de lung metraj de **Valerian Sava** „ 4
O încercare — de **Mircea Alexandrescu** „ 4
Amintiri din copilărie — de **Iordan Chimet** „ 5
7 DECENII DE FILM
Filmele creează filme — de **D. Fernoagă** „ 6
Un alt mit al lui Pygmalion — de **Ion Barna** „ 6
ȘANTIER
Cu Henri Colpi: După o scurtă absență — de **Val. S. Deleanu** „ 8
Animația azi — de **M. A.** „ 10
FILMUL — ARTĂ CONTEMPORANĂ
Horea Popescu: Pledoarie pentru actualitate! — de **Eva Sîrbu** „ 11
PROFIL
Tony Richardson — de **Mihai Tolu** „ 12
ȘANTIER
Străbătînd tunelul — de **Al. Crețulescu** „ 14
CE NU ȘTIE SPECTATORUL
Marga Butuc despre Marta, Anița și Irina — de **M. Mohor** „ 16
FESTIVALURI, FESTIVALURI
Cea de a 14-a săptămînă cinematografică de la Mannheim — de **Henni Henneicke** „ 16
Fără vedete, totuși, senzațional — de **Maria Aldea** „ 17
CRONICA FILMULUI STRĂIN
„Habeas corpus“ sub nisip *(Colina)* — de **Romulus Vulpescu** „ 18
O poveste neosentimentală *(Fata lui Bube)* — de **Emil Nicolau** „ 19
Din negura uitării *(În compania lui Max Linder)* — de **Rodica Lipatti** „ 19
Mistificarea demistificată *(Procesul de la Nürnberg)* — de **I.G.** „ 20
O poliță cu acoperire *(Credeți-mă oameni!)* — de **Mihail Lupu** „ 21
O partitură pentru solist *(Învățătorul din Vigevano)* de **Adina Darian** „ 22
Nu se doarme în expresul de Paris *(Expresul Paris-München)* de **Ella Rind** „ 22
CONTRACRONICA
Un toreador înspăimîntat: *Bardem* — de **Radu Cosașu** „ 23
CORESPONDENȚE
O nouă coproducție maghiaro-austriacă: *Vacanță cu Paraschiva* de **Fenyves György** „ 23
CELE MAI BUNE DOUĂSPREZECE DOCUMENTARE ALE LUMII:
Noapte și ceață — de **Jerzy Toeplitz** „ 26
Un moment fericit — de **Ana Maria Narti** „ 26
Cu B. Michalek despre ce este **nou** și **vechi** în cinematografiile poloneze și cehoslovacă — de **Jacqueline Veuve** „ 27
CORESPONDENȚE
Fericirea — Viața privită ca în tablou — de **Robert Grelier** „ 28
O SEARĂ LA TELEVIZOR
Dicționar de telegenie — de **Valentin Silvestru** „ 29
ANCHETA revistei „CINEMA“ — Ecran 1965 „ 30
CRONICA Cinematecii — de D. I. Suchianu „ 31
SECVENȚE, INFORMAȚII, MERIDIANE

Actrița Viorica Farcaș și-a afirmat recent vocația cinematografică în filmul Cartierul veseliei.
Foto: A. MIHAILOPOL



Actorul francez Jean-Claude Brialy cunoscut spectatorilor noștri din filmul Dracul și cele zece porunci.



Din epopeea națională.



Primele probe pentru filmul Dacii — moment de căpetenie al vastei epopei naționale pe care cinematografia noastră o va realiza în viitorii cinci ani.

Specificul național și universalitatea

Despre specific național în artă se vorbește de cînd s-a creat un tezaur universal artistic, rezultat al produsului gîndirii estetice și al schimbului de valori culturale între națiuni. A spune că o condiție primordială în universalitatea artei unui popor derivă tocmai dintr-un profund specific național, a devenit aproape axiomatic. Cultura umanității este suma contribuției popoarelor care au creat și care creează artă pe acest pămînt; și chiar cele mai „universale" valori din cadrul ei — opere cu o largă circulație și cu o mare forță de pătrundere, de influență și asimilabilitate — rămîn, în ciuda însușirii și fructificării lor de către alte culturi, monumente ale unor culturi naționale în care identificăm spiritul și gradul de comunicabilitate artistică a unui anumit popor, pe o anume treaptă a dezvoltării sale.

Îmi răsună aproape obsesiv în ureche cuvintele unui remarcabil regizor italian care, astă-vară, după ce văzuse o duzină de pelicule de-ale noastre, se întreba prin ce anume sînt românești unele filme turnate la Buftea și dacă nu cumva, prin dublaj și modificarea genericului, aceleași opere n-ar putea fi prezentate drept cehe, bulgare, sîrbești sau germane. Remarca lui nu era cîtuși de puțin răuvoitoare dar o ironie amară o străbătea și nimic nu putea să demonstreze că ea nu e justificată. Ironia venea mai ales din modul comparării, și chiar dacă i s-ar fi răspuns că numeroase filme comerciale produse în Italia îndeosebi în stilul „mamut" ar putea fi prezentate — prin dublarea și schimbarea genericului — drept engleze, franceze sau americane, problema atinsă rămînea deschisă. Avea în vedere filmul de artă. Cinematografia cu majusculă, adică tocmai ceea ce formează mîndria unei culturi.

Am revăzut recent o serie de filme românești mai noi sau mai vechi. Între *Nepoții gornistului* și *Pădurea spînzuraților* se află distanța cosmică spre orbita superioară a artei și efortul de a o străbate merită să fie consemnat. Am fost nevoit să-i dau dreptate lui Giuseppe de Santis, căci despre el este vorba, revăzînd unele filme ca *Darclée*, *Aproape de soare*, *Mîndrie* etc. scoțînd din cauză *Viața nu iartă*, *Setea*, *Tudor*, *Pădurea*, ba chiar și mult disputatul *Primăvară fierbinte* sau deconcertantul *De-aș fi Harap Alb*.

S-a vorbit și se vorbește mult despre școlile naționale în cinematografie și de fiecare dată este evocat neorealismul italian, „noul val" francez, școlile suedeză, japoneză, școala sovietică (și vorbind despre aceasta toți au în vedere marile capodopere de la *Potemkin* și *Ceapaev* și de la *Balada soldatului* la *9 zile dintr-un an*), ba chiar și școala poloneză de la *Cenușă și diamant* la *Pasagera*.

Prin ce anume astfel de școli au deschis curente cu rezonanțe mondiale în cinematografia contemporană, care a fost secretul tulburătoarelor lor descoperiri, ce lucru — dincolo de tehnică — le-a impus prodigioasa circulație și marea influență exercitată asupra altor cinematografii? Nu pot desparte complexul răspuns la aceste fațete ale unei întrebări unice de o latură esențială, unanim caracteristică tuturor școlilor care s-au impus prin ceva: profundul specific național al operelor produse în cadrul lor, legarea întregii gîndiri cinematografice — creație propriu-zisă sau critică a creației — de ceea ce trăia și frămînta la etapa dată poporul a cărui emanație superioară de spiritualitate erau artele sale și, în speță, cinematograful. În acest sens, neorealismul italian ni se pare cel mai concludent exemplu. Curent de conținut, neorealismul italian s-a impus prin atitudinea artiștilor neorealiști italieni față de viață, prin felul cum încercau să oglindească starea și aspirațiile unui popor frămîntat de marile probleme ale epocii de după cel de-al doilea război mondial. Unii n-au văzut în neorealismul italian decît frînghiile cu rufe puse la uscat, gesturile dure lipsite de patetism și naturalismul care apărea uneori mai mult din sentimentul sincerității decît din dorința de a epata. Și atunci au considerat rufele „specific național", așa cum au atribuit operetelor pe ghiață și patinoarelor în culori din filmele austriace sau costumației cu triluri, chitare și nori picturali pe cer, titlul de „școli" austriace sau mexicane.

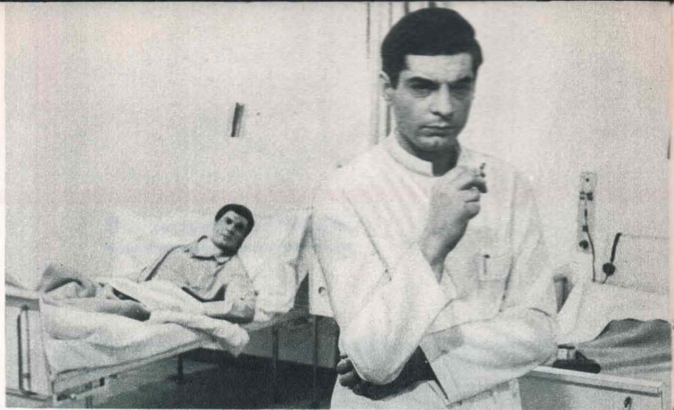
CONTINUARE DIN PAGINA 1

Specificul național nu e o chestiune de formă, ci — în primul rînd — de conținut. Oricîte filme cu ițari și ilice înflorate, cu moșnegi bărboși și țărani — fie ei și contemporani — plini de „duh" livresc, pășunist ori sămănătorist, am turna, oricîte paloșe se vor ascuți prin peliculele noastre sau cîte cîntece „de lume" se vor depăna, atîta vreme cît de pe ecranul românesc nu va palpita viața autentică, trăirile actuale ale poporului, gîndurile, năzuințele, problemele, greutățile pe care și le învinge și bucuriile pe care și le trăiește din plin acest popor, al nostru *de azi*, nu putem vorbi cu suficientă acoperire morală de un specific național sau de o școală cinematografică românească. A confunda cu specificul nostru național folclorul de mahala, răcnetele, decorul „colorat", uneori chiar pitoresc dar necomunicativ, gratuit, și a avea pretenția ca filme încărcate cu o pseudo-problematică, lipsite de conflict și de autenticitate produse de meșteșugari ai imaginii mișcătoare, să convingă și să emoționeze, și prin asta să se înscrie nu numai în conștiința poporului nostru dar și într-un circuit internațional al valorilor, mi se pare pe cît de naiv, pe atît de nociv.

Avem nevoie de filme mari, cutremurătoare, de filme născute din viața și lupta poporului și nu născocite din cabinet și împopoțonate cu mode de împrumut. Pentru aceasta avem nevoie de o gîndire cinematografică profundă, de o critică științifică, neimpresionistă făcută de oameni cărora această artă și viitorul ei în țara noastră le e mai scumpă ca orice, și nu de călduța mediocritate a unor improvizați critici, recrutați din corigenții în alte genuri ale publicisticii și eșuați la „colțul" cinematografic scăpat de cele mai multe ori de sub exigența la care sînt supuse celelalte coloane ale ziarelor.

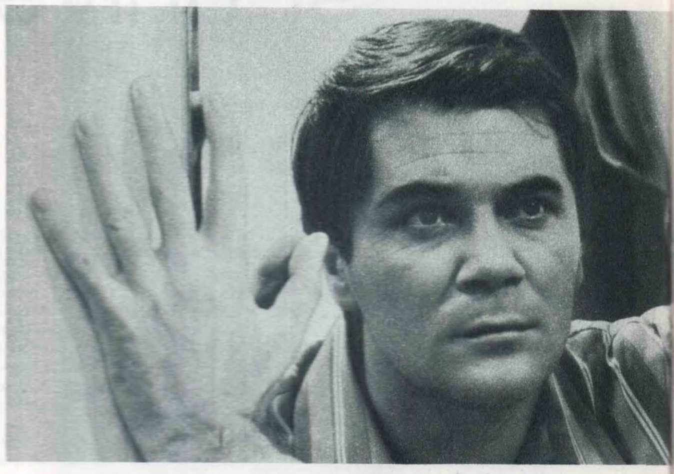
Ne mîndrim cu cei peste două sute de milioane de spectatori cîți deschid ușile cinematografelor noastre într-un an, ne mîndrim cu planuri îndrăznețe în imprimarea în suită a unei epoci naționale pe pelicula de celuloid, ne mîndrim cu o arhivă bogată, cu o cinematecă activă, cu un interes mereu viu, mereu la obiect, mereu în dezvoltare, din partea publicului. Vorbim de creșterea exigenței pe toate planurile, de intrarea cinematografiei noastre într-un larg schimb internațional, de cîteva premii cîștigate în competiții de mare prestigiu sau de alte mai numeroase premii și diplome aduse în țară de pe la festivaluri mai periferice, sîntem animați de dragoste, devotament și abnegație față de această a-ntîi sau a șaptea artă. Avem însă enorm de făcut pentru a intra cu adevărat într-un circuit mondial al valorilor, și înainte de asta avem imens de făcut pentru a intra cu filmele noastre nu numai din cînd în cînd, ci în mod permanent, cu fiecare peliculă dată pe piață în circuitul de valori recunoscute în primul rînd de propriul nostru popor. Numai legătura de esență, reală și nemijlocită cu viața acestui popor, numai abordarea curajoasă și constructivă a problemelor lui de fiecare zi, numai sentimentul autoexigenței și al răspunderii față de cuprinderea întregii bogății a realităților și a sufletului poporului creează condiția sine qua non a specificului național în arta noastră cinematografică. Filmul românesc se află atît la el acasă, cît și pe meridianele lumii într-o continuă confruntare cu realizările cele mai de seamă ale artei cinematografice contemporane. Din această confruntare el poate ieși victorios numai dacă oferă lumii întregi nota specificului nostru național, dacă dezvăluie multilateral, într-o mare diversitate de stiluri, emoționant și prin asta convingător, efervescența creatoare a unui popor aflat în plină ascensiune pe calea devenirii sale istorice.

Ioan GRIGORESCU



Silviu Stănculescu (în prim plan) în rolul medicului.

Ion Besoiu



CAMERA, FIXATA PE

CAMERA ALBĂ, o producție 1965 a studioului cinematografic "București".

REGIA: Virgil Calotescu.

SCENARIUL: Ion Băieșu.

DIALOGURILE: Francisc Munteanu

IMAGINEA: Ion Anton

ÎN ROLURILE PRINCIPALE: Ion Besoiu, Luminița Iacobescu, Silviu Stănculescu, Constantin Rauțchi, Amza Pellea, Dumitru Rucăreanu, Ștefan Mihăilescu-Brăila.

Se numește *Camera albă* un film, cel mai proaspăt dintre filmele noastre, în care camera operatorului are de înregistrat în afara pereților albi ai unei camere de spital, inventariată amănunțit într-un lung metraj, felul cum zace, ars grav, un muncitor care și-a salvat din flăcări un tovarăș de muncă imprudent. Salvatul vine, după însănătoșirea relativă și parțială a salvatorului, să-i mulțumească. El însuși, ca prin minune, n-a avut nimic de suferit. Dar salvatorul orbește progresiv și se căiește că și-a riscat viața înfruntînd riscurile jertfirii de sine, mai ales că bănuiește scîrbit că accidentatul fusese beat cînd provocase incendiul. Filmul nu e totuși de propagandă antialcoolică pentru că accentul interesului cade pe problemele lăuntrice: psihologia unui om al zilelor noastre, exemplar rar (o „valoare națională", cum îl recomandă colegii, îngrijorați de soarta lui, ce pîndesc pe sălile spitalului medicul, și cum îl ironizează acesta: „Cum te mai simți, valoare națională?"), pus în situația de a se căi că n-a fost egoist.

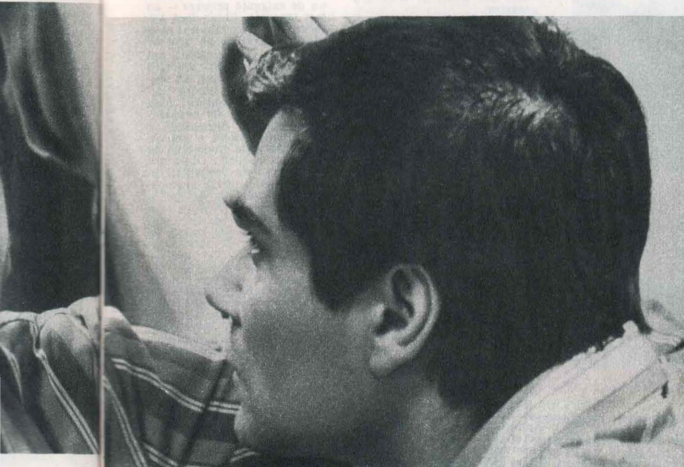
Scena-cheie e a izgonirii victimei salvate, care vine să mulțumească. De aici se decide conflictul. Optica spectatorului o subliniază. Ea e filmată de sub tălpile eroului, călcînd pe cearșaful patului de spital, și el poate fi văzut prin saltea și somieră ca pe un raft de cristal un bibelou. Cadrajul nou nu e însă demn de aplaudat doar pentru că e nou. El trebuie să ne arate în primul rînd concepția regizorală, trebuie să și vrea să spună ceva. Totul nu e să miroasă doar a noutate, ci să aibă un rost expresiv.

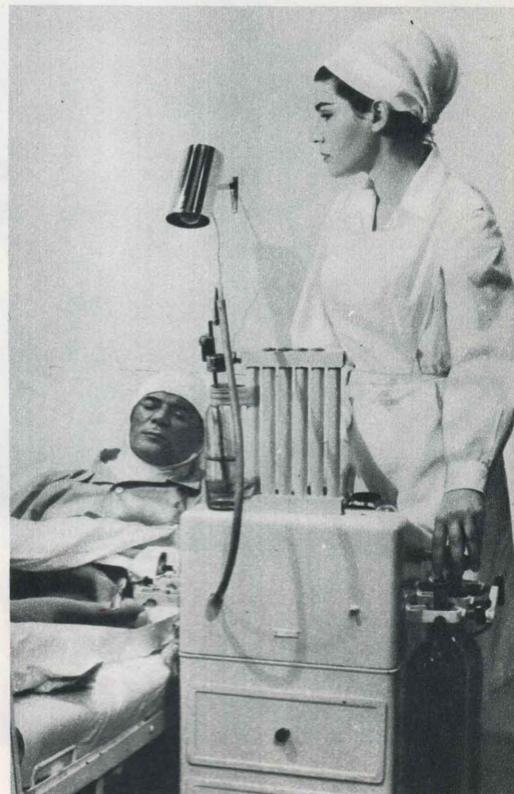
Confruntarea aceasta, inventariată de sub tălpi din necesități pe care le ghicim crezute expresive,



Constantin Rauțchi, Amza Pellea și Dumitru Rucăreanu

CAMERA ALBA

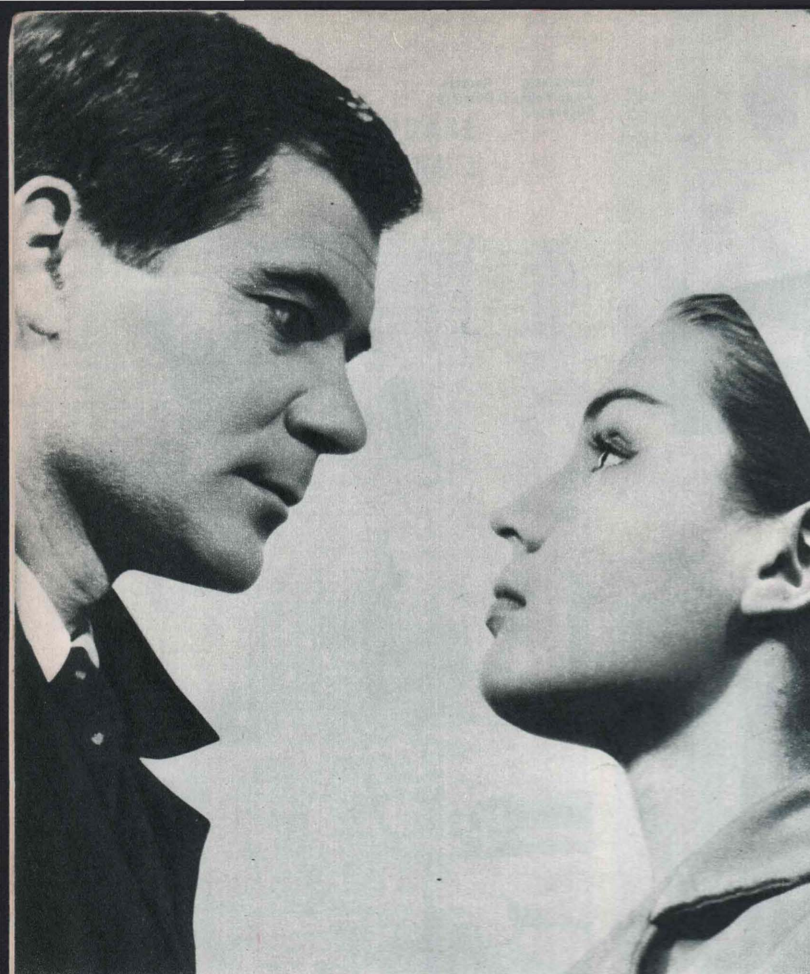




Luminița Iacobescu

dar cărora nu le putem identifica aportul de sporire a expresivității, conturează net filmul ca pe unul psihologic: conflictul între datoria morală de a-ți ajuta semenii și obligația de a nu-ți tăia ție însuți putințele de fericire, ajutînd pe altul în pofida propriului instinct de conservare. Altruismul omului nou e pus în situație de criză, confruntat cu mentalitatea comună, a celor rămași la vechea formulă de morală burgheză; ar fi o bună idee, să confrunți omul nou cu cel vechi, dacă această confruntare nu l-ar face pe erou să-și dea seama pe piele proprie că mai bine s-ar fi comportat ca un om vechi! Ideologicește, nu cred că servește cauza altruismului, solidarității socialiste a oamenilor, faptul de a da drept pildă pățaniile unuia care a luat acest principiu etic drept bun. Asta pare să spună scena în care salvatorul își ia la goană cu urlete salvatul, sosit timid la spital să-i mulțumească, dar se pare că nu-i și morala fabulei. Eroicul tovarăș de muncă, conștient că orbește progresiv, din pricina flăcărilor, care l-au pus și în situația de a i se face grefe de piele, își mai pierde și mireasa (care nu apare nici la spital, nici în film, dar din pricina indiferenței căreia suferă) și i se pare că are toate îndreptățirile să se căiască de eroismul său, de vreme ce în fond n-a salvat decît un om de nimica, un bețiv, autovinovat de trecerea prin infernul flăcărilor. Prin faptul că situația caracterizează relații umane (netipice), între personaje cu valori categorice, socotim că ar putea fi deci vorba de un film-roman social. (Un roman social urban: nu se văd ogoare.) Mai ales că spectatorul va fi servit, după primul act, cînd cu accidentul fatal, și cu relațiile ce se stabilesc între oamenii aflați în incinta spitalului, unde eroul e bruscat la început de medicul de serviciu, sîcîit și el la rîndul lui de telefoanele continue ale unei neveste acaparante — necesară în film nu știm de ce, poate ca să-i permită medicului să-și consoleze pacientul necăjit de ratarea nunții, cu filozofia, rostită cu parapon: „Nu-i nici o baftă să fii însurat!" Același medic se face apoi luntre și punte ca să-i redea eroului, nu numai pielea, luată de la colegii lui („Și crezi c-o să ne jupoaie rău?" — se întreabă omenește aceștia în anticameră, la același scăzut diapazon al altruismului,) ci și ochii, pierduți. Am citit mai multe romane, în care eroul, care orbea pe cel puțin 2-300 de pagini, avea timp, de la „lumina ce se stinge" a lui Rudyard Kipling încoace, să tot filozofeze și să acționeze conform filozofiei autorilor. Trebuie să mărturisesc însă că ideea de a-l surprinde pe bolnavul legat la ochi cu o revistă în mînă (ceea ce-i dă prilej să răspundă „Citesc!" la întrebarea „Ce faci?"...) ca și ideea de a-l pune să-i vină chef a desena profilul (nevăzut) al unei fete cu care în spital începe o idilă fără țel, și încă a i-l desena după model, obligînd-o să-i pozeze, este neobișnuită. Ea ține de intenția pătrunderii în sufletul bolnav al eroului. Întrebîndu-și modelul dacă găsește portretul asemănător, la complimentele convenționale ale acesteia, pictorul orb răspunde: „Nu-i adevărat! În școală aveam nota cea mai mică la desen" (ca și cum de noile condiții ar dori să se știe că nu e voie să se pomenească). Cînd eroul își roagă sora de caritate să rămînă cu el în cameră (înainte de orbire), pentru că vrea s-o vadă, pur și simplu, autorul dialogurilor filmului, Francisc Munteanu, pune fata să răspundă: „Cîți ani aveți?" și, aflînd că are 32, să continue: „Treizeci și doi de ani n-ați simțit nevoia să mă vedeți, și deodată, nu mai puteți fără mine!". Asta pictează, e drept, și o inteligență, net redusă, și o anumită subțirime sufletească a junei prime, demonstrație ce nu cred că era dorită. Pînă la urmă fata e rămasă doar cu visele ei de viitor, căci eroul, cînd e însănătoșit (prin voința dîrză a doctorilor tineri și împotriva nepăsării profesorului oftalmolog solicitat, care însă nu acceptă să opereze, ca să nu-și strice un voiaj cu avionul, programat pentru ziua operației), pleacă din spital fără să-i spună cuvintele de dragoste așteptate. Îndrăgostita e plină de elan uman și de duioșie: își dezleagă la ochi bolnavul, pe lumină, deși știe că l-ar putea orbi definitiv prin înfrîngerea interdicției medicale și acceptă *ea* riscurile *lui*, doar pentru a-i face lui plăcerea de a se lăsa *ea* văzută.

Scenaristul și regizorul aveau cumva intenția să facă din personajul feminin, atît de îndelung panoramat, unul negativ? Avem și alte momente semnificative. Cînd bagă de seamă că eroul suferă, Julieta în halat alb îl întreabă, așa, ca din întîmplare: „De ce nu vine logodnica să te vadă?". Sufletul ei e milos, înțelegător și blînd, iar replica e menită să sublinieze aceste calități, dar eroina se complace în a pune sare pe rană. Dacă aș fi avut scenariul lui Ion Băieșu — probabil cu alte dialoguri, dacă pe cele din film le semnează Francisc Munteanu — poate că aș fi încercat să-mi închipui filmul fără bruiajul ideilor, fără deserviciul unor



asemenea fraze rostite. Încercî Ce mi-ar fi rămas? Jocul actorilor? În ce roluri? Afară de nevasta medicului, care e sigură de ce vrea, și stabilă căci nu vrea decît să-și aibă soțul la ora culcării acasă, celelalte personaje oscilează de la un pol la altul al registrului sentimental, cu schimbări de temperatură psihică, explicate verbal, așa cum ați auzit. Actorii, oricît de merituoși, fac ce pot. Ce pot, e destul pentru examenele de conservator, unde se dau situații-limită, independente de un scenariu, nelegate. Dar nu e destul ca să se ajungă de la episod la global. Regizorul V. Calotescu are meritul de a fi crezut în minuni, fără să le poată însă face. De unde nu-i, nici dumnezeu nu cere. Spectatorul are și el meritul, de a mai fi plasat un dram de speranță, după primele, secundele, terțele deziluzii pe care i le-au provocat secvențele văzute, și de a fi nădăjduit într-un happyend, măcar. Dacă tot n-a fost film cum vroia, social, ci psihologic, să fie cel puțin un fel de „Pauvre Blaise" al D-nei de Ségur: eroul să se vadă recompensat pentru virtuțile sale după atîta suferință, printr-un alt himeneu decît cel de care focul l-a privat, după cîte se înțelege, spre norocul lui, căci logodnica nu era de soi. Dar eroul pleacă cu focul că n-a avut curaj să-i spună celeilalte fete „hai să învățăm împreună spaniola!" și se decide să revină pentru a-și plasa replica, altădată. Terminat, deci cu un fel de „va urma" potențial. Imaginea, albă cum cere titlul, nu supără. Cînd se mai și vede cîte ceva pe ecran (se vede cam puțin, dar tot se vede) filmul pare onest realizat din acest punct de vedere. Cînd unul din eroi se hotărăște să facă în sfîrșit de petrecanie „piezei rele" bănuite a fi materializată într-un cadou de nuntă, imaginea rămîne defectuoasă. După multe dezbateri și după ce unul din cei trei amici ai eroului prooroceşte: „O să ajungeți la pisicile negre!", cel mai habotnic din cei trei susținători ai ideii existenței unei legături cauzale oculte, magice, între cadoul de nuntă cumpărat de ei — o statuetă de „putto" plină de prostul gust de a lăsa să se vadă că e doar un mulaj de hîrtie „maché" luat de la recuzitorii unui teatru —, și „ghinionul" colegului ars din eroism și cu inima arsă de logodnica neiubitoare din provincie, face statuia scăpată de pe geam. Imaginea joacă bine, rol de cinegramă, fără ralentisări.

Adăugăm: naivitatea de a orbi cu un ochi, văzînd doar jumătate din cîmpul vizual, de la nas la stînga, trebuie exclusă din film. Ciclopii și oamenii rămași numai cu un ochi nu-și văd fața în oglindă, numai în partea ochiului teafăr. Cîmpul vizual rămîne același, aproximativ. Dar îi lipsește stereoscopia. E plat, nereliefat. Asta, cui i-a scăpat? Ar fi putut-o evita, dacă e a scenaristului, chiar și operatorul, care știe „cum văd ochii omului".

Filmul, educativ ca intenție, are prea puține puncte de legătură cu realitatea, prea puțină fantezie în construirea subiectului și prea multă desfășurare de forțe pentru cît spune.

Ion FRUNZETTI

Colocviu — Camera albă

SINGURĂTATEA AUTORULUI DE LUNG-METRAJE

Cred că, mai ales în discutarea producțiilor naționale, o dată cu înregistrarea și calificarea rezultatelor, criticul are datoria să discearnă și să înfățișeze explicit mecanismul intim de gîndire și sistemul de lucru care duce la un rezultat sau altul. Acest efort, deși oarecum didactic și suplimentar, îl ajută să fie mai eficace în sprijinul edificării unei cinematografii, artă care învecinează totdeauna esteticul cu organizatoricul, inspirația individuală cu sistemul colectiv de lucru.

Camera albă pornește de la un fapt de viață cu valențe dramatice, descris de prozatorul Ion Băieșu, autor a numeroase idei de film excelente, cuprinse într-o serie de schițe pe care le-a publicat în reviste și volume. Filmul însă este lipsit de orice dramatism.

Scriitorul a propus, în subiectul schițat de el, să se abordeze tema eroismului cotidian dintr-un unghi inedit, fără retorism, eroul sacrificîndu-se nu pentru o idee abstractă, ci pentru un om — și încă pentru un om oarecare, iar acțiunea privea mai ales consecințele — care se întîmplă să fie tragice — ale acestui gest nobil. Era o tentativă de eliberare de convențional și de dezvăluire a aspectelor contradictorii și dureroase ale vieții unui erou contemporan, semnificative într-un grad mai înalt. Ideea primară (legată de un accident de muncă) pare însă să fi fost pasată tale-quale de către redacția de scenarii a studioului, de la autorul ei la regizor. Ar fi greu de semnalat în film vreo încercare cît de vagă de a dezvolta dramaturgic situația de la care s-a pornit. Accidentul însuși este confuz și expediat. Pe peliculă nu suferă realmente nimeni. Trăind parcă sub zodia celui mai senin idilism, primul accidentat rămîne cu totul teafăr și iese din discuție, iar suferința celui de al doilea nu se transmite de pe pînză, fiind doar declarată și etalată; ea putea să devină convingătoare printr-o raportare dramatică a eroului la lumea și oamenii din jur. Nu există însă nici o singură relație umană, nici un raport individual omenesc, care să se resimtă de pe urma faptului petrecut; literar, asemenea relații ar fi oarecum sugerate (fiindcă se vorbește de cîteva ori de o logodnică din culise), cum însă, cinematografic, e de preferat ca o relație umană să fie înfățișată direct, trimiterea verbală nu devine aici fapt artistic. Urmărim doar trei colegi de muncă, mai exact trei subalterni ai eroului, totdeauna văzuți în grup și suferind concomitent ca un organism tricefal. Sau s-a vrut un film redus la două personaje—sora de spital și bolnavul? Atunci unde este în partitura care le-a fost destinată eroilor, suita de momente de suspensie și încercare — tensiunea fățișă sau subterană, expresie a diferențelor de viziune și caracter a două personalități distincte (ceea ce se include sub termenul global de conflict), revelațiile, răsturnările, inversările de raporturi și surprizele care însoțesc totdeauna adevărata cunoaștere umană?

Cerințe deci absolut elementare ale dramaturgiei de film, vizibile din prima instanță — fără a mai vorbi de altele, mai dificile și ținînd nu de exigențe primare — au fost ignorate. Chiar dacă autorul ideii a fost invitat să-și expună intențiile pe zeci de pagini, nu s-a obținut, așa cum și-au închipuit probabil redactorii studioului, un scenariu de film — fiindcă toată lumea știe: autorul ideii nu e obligat să fie neapărat întotdeauna și dramaturg — iar filmul solicită o gîndire și o construcție dramatică, de o factură proprie. După ani de discuții, de propuneri repetate și trimiteri la întreaga experiență de 70 de ani a cinematografiei, încă nu pare să se fi înțeles că scenariul, ca și filmul, este menit de regulă să fie o operă colectivă, întrucît și unul și altul cer o multiplă specializare pe care un singur om o poate întruni numai în cazuri cu totul excepționale. Dacă nu toți regizorii pot fi și operatori, și decoratori, și compozitori, cinematografia solicită sau formează ea însăși profesioniști calificați în specialitățile respective, fără concursul cărora producția de filme ar fi de neconceput. De ce se insistă însă în a se crede că e posibil să se afirme o cinematografie națională în care mai totdeauna autorul ideii sau al subiectului simulează vocații improprii de dramaturg, adaptator pentru ecran, gagman și dialoghist? Să fi devenit oare aici amatorismul sistem unic de lucru?

Cînd au apărut mai multe nume de scriitori pe genericele noastre — fapt extrem de rar — a fost vorba doar de niște dialoguri de ocazie, ca și cele ale filmului de astăzi.

Valerian SAVA

O ÎNCERCARE...

Filmul lui Calotescu este într-un fel exemplar: are o idee bună, dar ea nu se transformă în scenariu; are actori buni, dar ei nu izbutesc să dea viață pe ecran unor personaje credibile, complexe, vii, ci doar unor contururi incerte, indefinisabile din punct de vedere caracterologic; găzduiește încercări de a crea o imagine care ar vrea să fie rafinată, modernă (sînt dese speculații cromatice de alb pe alb complementate cu prezențe negru-cenușiu sau vînețiu-sterp) — dar cadrul nu se calchează pe situația dramatică (atîta cît este ea de dramatică) și pare o filmare într-un magazin de mobile moderne, în niște interioare prea imaculate și aranjate ca să se mai poată bănui că acolo s-ar desfășura și o activitate febrilă, de salvare a oamenilor (pentru că este vorba de un spital). Filmul are o bandă sonoră care nu ajută la nimic, păstrîndu-se la a fi doar ilustrativă; el mai vădește și unele inițiative curajoase, dar care nu au ce propulsa; vrea să fie laconic, dar nu are ce sintetiza.

Cu un cuvînt, *Camera albă* are de toate, dar îi lipsește esențialul. Și de aceea nu devine film, ci rămîne o încercare.

Mircea ALEXANDRESCU



Dar apare Smărândiţa pitită după copac...

Premiul Special al Juriului şi Premiul I — „OSO PARDO ASTURIANO" la Gijon — Spania, 1965.

AMINTIRI DIN COPILĂRIE, după Ion Creangă.

ADAPTAREA CINEMATOGRAFICĂ ŞI REGIA: Elisabeta Bostan.
IMAGINEA: Iulius Druckman.
MUZICA: Valentin Gheorghiu.
DECORURI: Guţă Ştirbu.
SUNETUL: Ing. Oscar Coman.
MONTAJUL: Iolanda Mintulescu.
INTERPRETEAZĂ: Ştefan Ciubotăraşu, Ion Bocancea, Corina Constantinescu, Costache Sava, Eliza Petrăchescu, Zoe Anghel Sava,

amintiri din copilărie



Inimitabilul nostru actor, Ştefan Ciobotăraşu ne oferă o lectură de neîntrecută artă a unor fragmente din Amintiri.

Ecranizarea „Amintirilor din copilărie" a fost, de la bun început, mai mult decît o întreprindere riscantă. Studioul „Bucureşti" a apreciat greşit punctele de contact între scurt-metrajul Elisabetei Bostan *Năică* şi opera lui Creangă (care, de fapt, şi în chipul cel mai vizibil, nu există, neputîndu-se întîlni vreodată) şi s-a avîntat într-o acţiune destinată cu lejeritate, eşecului. Evident, *Năică* a plăcut, mărturisind o certă delicateţe şi sensibilitate feminină. Dar e vina criticii (din care semnatarul acestor rînduri nu se exclude) de a fi uitat să adauge, pe lîngă cuvintele bune meritate, şi limitele filmului de anul trecut: situarea într-un registru, totuşi, minor, abuzul şi facilitatea cu care „se transfigurează" lumea copilului.

De ce mi se pare imposibilă ecranizarea „Amintirilor"? În primul rînd, datorită specificului genului. Memorialistica, în general, are o structură ambiguă, căreia îi convine foarte bine imprecizlunea, plutirea în vag a literaturii. Chiar şi cele mai exacte tablouri literare prezintă o latură misterioasă. Ele trebuie gîndite cu ochii minţii şi nu cu ochii trupului. Spre deosebire de opera de ficţiune, în care libertatea autorului este totală, în amintirea scrisă tendinţa este de a se apropia de un model care a trăit cîndva şi imposibil de regăsit — din cauza trecerii timpului, a schimbării de perspectivă şi a experienţei — în forma lui originară. De aici, încărcătura sentimental-dramatică a portretelor din trecut, care se mişcă pe un ecran mental funcţionînd cu intermitenţe, între lumină şi umbră. Orice definire vizuală, prin ilustraţia de carte de pildă, şi într-o măsură încă şi mai mare prin film, trădează o imagine spirituală care, prin esenţa ei nu poate fi detaliată vreodată.

Dacă acestea sînt observaţii de un ordin mai general, opera lui Creangă adaugă o dificultate în plus. Ţesătura epică nu e importantă, întîmplările povestite sînt banale, lipsite de un element senzaţional: un copil se duce la şcoală, fură smîntînă sau cireşe, se scaldă etc. Nici în basm inventivitatea lui Creangă nu iese din comun; el intră în fabulos cu elementele vieţii casnice a moldoveanului şi se bucură cînd le recunoaşte la fiecare pas. Imaginarul este un travesti sumar al unei realităţi imediate. Poznele copilului devin însă unice, inegalabile ca operă de creaţie, cînd se transformă într-un fapt lingvistic. Autorul redescoperă fericirea, cînd, în retrospectiva copilăriei sale, se uită pe sine, cufundîndu-se într-o mare experienţă colectivă, limba, care-l absoarbe cu totul.

Propria lui poveste este uitată şi cel mai mic pretext este folosit pentru a face apel la înţelepciunea populară, adunînd în jurul unei idei, a unei observaţii, a unui adevăr, tot ceea ce s-a cristalizat de-a lungul timpului, ca zicală, proverb, zicătoare, vorbe de duh. Numele proprii cuprind doar la simpla rostire, numeroase date personale şi forţă evocatoare. Există în „Amintiri" o adevărată voluptate a citării, din care se însufleţeşte o foarte bogată galerie de portrete. Cînd bunicul scriitorului, David Creangă, caută să-i convingă pe părinţii lui pentru a-l da la şcoală, aminteşte de Dumitru Creangă, de profesorul Nicolae Nanu, de directorul Baloş, de ceilalţi fii, Vasile şi Gheorghe, de Petre, Alexandru şi Nică din Ardeal, de mitropolitul Iacob, de Ciubuc clopotarul, de moş Dediu din Vînători, făcînd şi trimiterile toponimice de rigoare la Iaşi, Broşteni, Pipirig, Mănăstirea Neamţului, Hălăuca, Piatra lui Iepure, Bămariul, Cotnărelul, Boampele.

De cele mai multe ori, însuşi termenul de „dialog" e impropriu, eroii discută unii cu alţii şi se ascultă deci numai aparent. În realitate fiecare monologhează pe aceeaşi linie a înţelepciunii anonime. Povestirea devine la Creangă o artă a digresiunii, în care faptul nud, acţiunea, aproape că dispare sub avalanşa stilistică cuceritoare. Drumul copilului, după isprava cu pupăza este astfel relatat: „Şi oricît oi fi mers eu de tare, vremea trecuse la mijloc, doar cît am umblat borhăind cine ştie pe unde şi cît am bojbăit şi mocoşit prin tei să prind pupăza, şi lingurarilor, nici mai rămînea cuvînt, li se lungise urechile de foame, aşteptînd. Ş-apoi vorba ceea: Ţiganul cînd i-i foame cîntă, boierul se plimbă cu mîinile dinapoi, iar ţăranul nostru îşi arde luleaua şi mocneşte într-însul. Ba şi lingurarii noştri: cîntau acum îndrăcit pe ogor, şezînd în coada sapei, cu ochii păienjeniţi de atîta cîntat, să vadă de nu le vine mîncarea dincotrova"?

Toate acestea sînt caractere esenţiale ale operei lui Creangă şi orice încercare de dramatizare, care nu le-ar lua în seamă, constituie o abatere, o bagatelizare şi o trădare a spiritului său. Este ceea ce s-a întîmplat cu filmul de faţă, care sacrifică permanenţele unui model literar, evaporîndu-i farmecul şi transcriind filonul epic care a mai rămas, într-o modalitate ilustrativă oarecare.

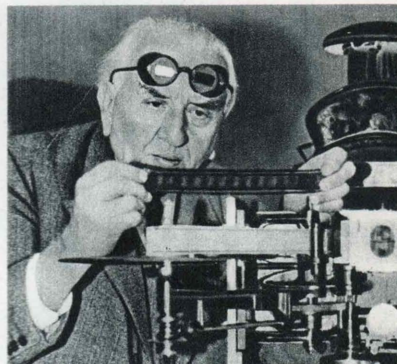
Este adevărat, filmul a primit peste hotare două premii la festivalurile internaţionale la care a participat. E foarte bine, asemenea distincţii sînt întîmpinate cu aplauze şi de cîte ori numele unui cineast român apare pe un palmares ne bucurăm şi înscriem cu plăcere pe generic: film premiat la... cu...

Felicitînd-o pe Elisabeta Bostan pentru succesele de peste hotare, resimt şi eu ca şi mulţi alţii sentimentul că acest film ar trebui totuşi să marcheze o încheiere a unui capitol de experienţă artistică în care reuşitele modeste nu ne mai mulţumesc. Este timpul să ieşim din comoditatea lucrului cu meşteşug încleiat şi să încercăm nu numai pe cîte o porţiune a frontului, ci ca o mişcare de masă a cineaştilor noştri, să perforăm poziţiile mediocrităţii.

Iordan CHIMET

7 La 28 decembrie filmul împlinește 70 de ani

DECENII DE FILM



Lumière în fața aparatului său.

Filmele creează filme

Fiecare zi care a urmat celebrei reprezentații a fraților Lumière din 28 decembrie 1895 a adăugat pe lista filmelor produse, la început zeci, apoi sute, mii și zeci de mii de metri de peliculă.

Operatorii jurnalelor de actualități au surprins și imortalizat cele mai importante evenimente ale secolului nostru. Realizatorii din toate țările lumii au dat viață unui număr impresionant de opere demne de a fi menționate în istorie.

Filmotecile studiourilor și arhivele de filme au acumulat în această perioadă un număr imens de pelicule cinematografice, care stau la baza unui gen specific celei de-a 7-a arte. „Filmul de montaj", în care „filmele creează filme".

Datorită unor personalități regizorale remarcabile: Dziga Vertov, Joris Ivens, Frank Capra, Alberto Cavalcanti, Aleksandr Dovjenko, Alain Resnais, Esther Schub, Paul Rotha, Annelie și Andrew Thorndyke, care au depistat documente cinematografice de un mare interes, montîndu-le într-un stil propriu, spectatorii au posibilitatea să urmărească istoria prin prisma unor opere de artă.

Ne amintim cu plăcere filmele: *Tu și camarazii tăi* și *Miracolul rus* de A. și A. Thorndyke, *Noapte și ceață* de Alain Resnais și *Pagini de istorie* de Eugen Mandric, care ne-au făcut să trăim sau să retrăim cele mai importante evenimente ce au avut loc în secolul nostru.

Alături de filme în care sînt reeditate pagini de istorie, au apărut și s-au dezvoltat alte categorii, cum ar fi antologia cinematografică. Primele antologii au fost create în scop de studiu, avînd un pronunțat caracter didactic. Dar, după 1950, datorită activității regizorilor Mack Sennett, Harold Lloyd și Robert Youngson, antologiile devin accesibile publicului larg, popularizînd nemijlocit arta cinematografică în rîndurile spectatorilor.

Cele mai reușite filme din această serie — *Lumea comică a lui Harold Lloyd, Vîrsta de aur a comediei, Cînd comedia era rege, Zile de fior și rîs, 30 de ani de veselie* — au pus în valoare filmele realizate în perioada de aur a comediei burlești americane.

Cu dragoste și înțelegere față de operele înaintașilor sînt prelucrate și colecțiile existente în alte țări. Putem aminti cîteva: *În compania lui Max Linder* (realizat în Franța), *Raza fermecată* (producție U.R.S.S.), *Lanterna cu amintiri* (realizat de Jean Georgescu cu ocazia semicentenarului filmului românesc).

Prin folosirea judicioasă a materialelor din filmotecă, spectatorii pot studia cu ușurință creația unor mari regizori (Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, D. și V. Vasiliev), apariția și dispariția unor „stele" *(Marilyn)* sau chiar a unor „constelații" *(Zeițele dragostei)*.

Într-un singur spectacol, putem urmări cele mai bune secvențe realizate în domeniul filmului de aventuri *(Urmărirea cea mare)*, ori putem asista la cele mai spectaculoase curse de automobile desfășurate la începutul secolului, cînd spectatorul tînăr nici nu se născuse.

Această proprietate a filmului de a fi o oglindă mereu vie a timpului nostru conservă și asigură tinerețea artei cinematografice.

D. FERNOAGĂ
directorul Arhivei naționale de filme

Un alt mit al lui Pygmalion

Tatăl meu împlinește în acest decembrie 72 de ani, se ține incomparabil mai drept decît mine și mie mi se pare că este tînăr. Am luat aceasta ca un punct de reper cînd veni vorba despre aniversarea, tot în acest decembrie, a 70 de ani de la nașterea cinematografiei. Deci o perioadă echivalentă cu o biată viață de om, în care însă o artă s-a născut — este singura care are o dată certă de naștere — și a ajuns la înflorirea pe care i-o cunoaștem. Acum abia șapte decenii oamenii au cucerit mijlocul tehnic de a reprezenta în proiecție imaginea mișcării, iar astăzi — și de fapt de mult — cinematografia a pus în asemenea măsură stăpînire pe noi încît nu ne mai putem concepe existența fără ea. Un alt mit al lui Pygmalion a prins viață și, față de cei numai 35 de spectatori care au asistat la acea istorică reprezentație a cinematografului Lumière de la 28 decembrie 1895, azi sute de milioane de adoratori ai artei socotite a șaptea, pătrund în templele ei unde, de cîte ori se stinge lumina, se lasă cuceriți de farmecele noii zeițe.

Condensată în aceste șapte decenii, istoria filmului cunoaște o

multitudine de şcoli, de curente, o infinitate de stiluri, o aglomerare de fenomene artistice diferenţiate, similare celor pe care, ca varietate, le întîlnim în istoria altor arte într-o dispersare de-a lungul multor secole. Pentru că ceea ce este fascinant în istoria acestor şaptezeci de ani este fantastica concentrare a dezvoltării unei arte. La nici trei decenii de la apariţia ei, arta filmului cunoaşte capodopere ale unui Stroheim cu totul diferit de Griffith, ale unui René Clair, opus lui Eisenstein, ale lui Chaplin, Murnau, Gance, Dreyer, atît de deosebiţi.

Mă ispiteşte, de aceea, scrierea unor „Vieţi paralele" din domeniul cinematografiei. Pentru că sînt aci atîtea corelaţii, atîtea filiaţiuni şi similitudini, atîtea opuneri şi diferenţieri — şi toate în decursul a numai şapte decenii, repet, o viaţă de om — încît cercetarea, descoperirea lor poate incita pînă la pasiune orice spirit dornic de a cunoaşte o asemenea aventură artistică. Gîndiţi-vă numai: Eisenstein şi Chaplin alăturaţi, într-o demonstraţie magistrală a lui Meyerhold care stabilea puncte de contact esenţiale; ce paralelă, interesantă pînă la suspense, se poate stabili între arta încrîncenată a lui Stroheim şi cea aparent complet lipsită de probleme a lui Stan şi Bran: două moduri opuse de manifestare a geniului distrugerii, o dată cu morbiditatea sîngeroasă amplificată tragic, iar dincolo strecurată imperceptibil prin sclipirile acelei specifice şi complicate coregrafii a gagului; Dreyer şi Keaton, incandescenţa ascetică din opera celui dintîi şi tragicul celui de-al doilea, pe partitura căruia cîţiva bemoli şi diezi insolit presăraţi îl modulează în altă tonalitate, aceea a comicului... Apoi filiaţiile doar aparent bizare: de la Erich von Stroheim la Luchino Visconti, de la Carl Theodor Dreyer la Jean-Luc Godard, de la Serghei Eisenstein la Alain Resnais... (Au trebuit secole de istorie pentru ca renaşterea să redescopere valorile antichităţii, alte veacuri pentru ca Villon să redevină poet modern sau ca Bach să reînceapă azi o nouă vogă; dar fenomenul acesta firesc s-a repetat în istoria filmului cu Buster Keaton sau Dziga Vertov — şi nu sînt singurele exemple — în interiorul a două-trei decenii doar). Nu vreau să schiţez aici sumarul unei cărţi ce nu s-a scris încă, ci doar să semnalez uimitoarea unitate în diversitatea istoriei filmului, prilej de meditaţie.

În acel decembrie 1895, fraţii Lumière nu şi-au imaginat că aparatul descoperit de ei va fi vreodată folosit în vederea unor spectacole de acest fel, de aceea mai tîrziu Louis Lumière avea să declare: „Dacă aş fi putut prevedea că se va ajunge aici, nu l-aş fi inventat". L-ar fi inventat însă atunci altul. Pentru că îmi repet convingerea că, pe planul unei înţelegeri mai puţin pragmatice a istoriei acestei arte, pare evident că nu descoperirea tehnicii proiecţiei a dus la nevoia exprimării artistice cinematografice ci, dimpotrivă, omenirea avea de mult nevoia unei asemenea exprimări pentru care însă nu posedase pînă atunci unealta tehnică. Istoricul febril al invenţiei tehnicii cinematografice o demonstrează (în fapt, încă din primii ani, se căuta înfrigurat tehnica filmului sonor şi în culori, infirmitatea filmului mut fiind doar un neajuns tehnic). Concentrarea unică în felul ei a dezvoltării celei de-a şaptea arte devine astfel explicabilă. Ca şi filiaţiunile subterane, legăturile diverse la care ne-am referit.

Ce drum imens a fost parcurs de la primele pelicule ale lui Méliès pînă la filmele lui Antonioni sau Godard! Şi ce neaşteptat, plin de surprize va fi drumul de aci pînă la filmul pe care îl va realiza, cine ştie cine, poate mîine chiar.

Ion **BARNA**

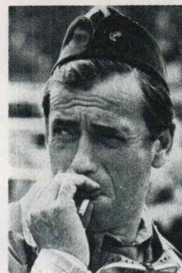


Louise Brooks — una din frumuseţile celebre ale epocii (apare în Zeiţele dragostei).

Lumea comică a lui Harold Lloyd, o antologie văzută nu demult şi la noi.



MERIDIANE



Sergentul Bizien (Yves Montand) care-şi va pierde viaţa în lupta de eliberare a Parisului de sub cotropirea fascistă.

DIN NOU DESPRE ARDE PARISUL OARE?



Claire (Marie Versini) este secretara lui Yvon Morandat (J. P. Belmondo) un membru de seamă al rezistenţei franceze.



Versini şi Belmondo mesagerii unor ştiri importante încercînd să se strecoare spre cartierul general gaullist.

În numărul trecut îi informam pe cititorii noştri despre primul tur de manivelă dat de regizorul René Clément la *Arde Parisul?* un film despre rezistenţa franceză şi despre eliberarea Parisului în august 1944. Aminteam şi de faptul că realizarea se va bucura de o distribuţie internaţională strălucitoare: 31 de vedete. Spicuim cîteva nume: Jean-Paul Belmondo, Charles Boyer, Leslie Caron, Alain Delon, Kirk Douglas, Glenn Ford, Yves Montand, Anthony Perkins, Claude Rich, Pierre Vaneck, Orson Welles, Marie Versini.

Profităm de sosirea la redacţie a primelor fotografii din timpul turnărilor, pentru a ilustra informaţiile noastre anterioare, completîndu-le totodată cu un micro-interviu luat lui René Clément.

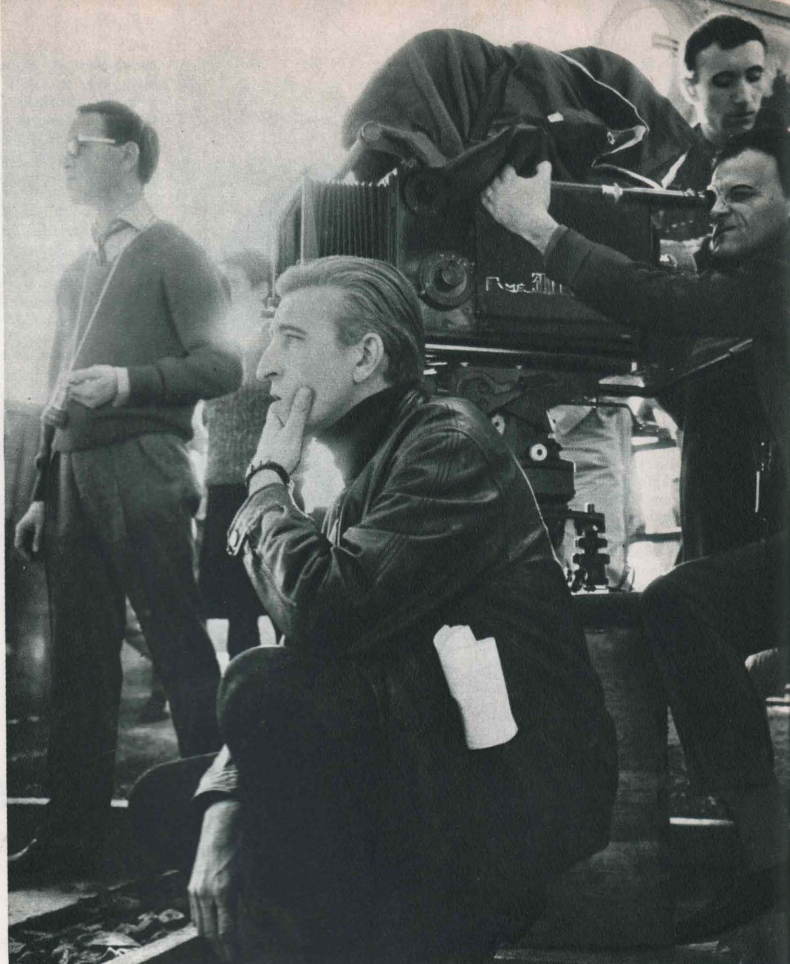
— „Nu vreau să trişez. Vreau să fac un film adevărat. În timpul pregătirilor care mi-au luat peste 3 luni, m-am străduit să adun cît mai multe documente şi să întîlnesc cît mai mulţi martori ai frămîntatei perioade care a precedat ziua de 22 august 1944.

— Filmul meu nu este doar o reconstituire istorică. Orice operă de artă — a celei de-a 7-a arte — implică o alegere. Vreau în primul rînd să realizez o sinteză exactă a evenimentelor. Ca să atingi un adevăr cît mai profund, trebuie să traduci..."

În pleiada de actori care împînzesc acest film, doar două nume de femei: Leslie Caron, care va încarna personajul Françoise Labe, cea pe care o vom vedea implorînd iertarea pentru bărbatul ei condamnat la moarte şi Marie Versini.



Mai puţin naiv decît modelul său literar, Miroiu interpretat de Claude Rich rămîne un visător.



Tehnică şi inspiraţie.

CU HENRI COLPI

DUPĂ O SCURTĂ ABSENŢĂ

Autorul filmului *O absenţă îndelungată*, laureat în 1961 la Cannes cu Palme d'Or, regizor al coproducţiei româno-franceze *Codin*, distinsă cu Premiul special al juriului, în 1963, la acelaşi festival, turnează – după cum se ştie – din nou în studiourile româneşti.

STEAUA FĂRĂ NUME, o coproducție romăno-franceză în lucru, după piesa cu același nume a lui **Mihail Sebastian**. **Regia**: Henri Colpi. **Adaptarea cinematografică și dialogurile**: Henri Colpi și Al. Mirodan. **În rolurile principale**: Marina Vlady, Claude Rich, Eugenia Popovici, Marcel Anghelescu, Grigore Vasiliu-Birlic, Cristea Avram, Alinta Ciurdăreanu, Franz Keller, Mihai Fotino, Emil Bozdogescu. **Imaginea**: Aurel Samson. **Decorurile**: Ion Oroveanu. **Costumele**: Pia Oroveanu.

Pe platou, Henri Colpi infirmă imaginea clasică a regizorului — văzut în dezlănțuiri temperamentale, cu sau fără port-voce, dar de obicei cu alură de general. Tipologia profesională l-ar situa mai degrabă în rîndul pictorilor. Reflectoarele și aparatele, cablurile și scările, solicitările multiple din partea echipei inevitabil numeroase, prezența inoportună a curioșilor cu ochii dilatați în direcția vedetelor nu-l scot din această ipostază. Asistăm la un dialog imperturbabil cu șevaletul dinamic din fața obiectivului, ca într-un interior solitar de atelier. Un zîmbet încurajator — ca și cum s-ar afla perpetuu în admirația interlocutorului — îl face prezent pe planul relațiilor de platou, chiar atunci cînd absentează preocupat în exclusivitate de imagine care se compune dincolo de locul clachetei: chipurile actorilor, gesturile și expresiile lor imperceptibile, variațiile infinitezimale ale luminii, între cele patru rame ale cadrului.

Vocabular de platou

Sîntem la gară la Rîșnov. Se repetă în decor autentic un fragment din discuția Monei cu șeful de gară.

— Prea multă intensitate! — intervine H. Colpi. — Nu atît de apăsat, mai lejer.

Din nou replica actorului.

— Acum a fost bine, în afară de final. Ochii! Nu-i deschideți atît de tare. Nu forțați. Încă o dată. Și mîinile — nu le ridicați, lăsați-le la locul lor.

Și cuvintele regăsesc acum gestul care a cîștigat la rîndul său în proprietate.

— Perfect — gestul cu mîinile e acum bun, dar mai legat, mai cursiv. Mișcare, mișcare, mișcare!

— Să filmăm — propune regizorul secund Petre Popescu.

— Atenție! Motor!

Visurile nu sînt niciodată vechi

— Sînteți la prima dumneavoastră comedie, domnule Colpi?

— Nu, am scris multe comedii — e poate genul meu preferat... Deocamdată am scris mai ales „pentru sertar". Una din ele s-a și jucat. — Se numea *L'Éléphant dans la maison*. Era un elefant în miniatură, o sugestie doar, care să ne scoată din cotidian.

— Formula aceasta vă apropie de Sebastian. Dar credeți că în epoca noastră, cînd călătoriile sînt oricum mai la îndemînă, continuă să fie actuală tentația această nostalgică a distanțelor?

— De ce nu? Orly-ul — nu știu dacă știți — devine acum, din ce în ce mai mult, unul din punctele turistice cele mai frecventate ale Parisului. Oamenii vin să vadă cum pleacă avioanele. Cînd un avion pleacă la Lisabona sau la Copenhaga, nu par interesați. Dacă se anunță însă un zbor spre Bamako sau spre Bang-



Măestria operatorului se măsoară și în lucși (Aurel Samson).



Verva binecunoscută a lui Grigore Vasiliu-Birlic atribuie un relief inedit profesorului Udrea.



Un șef de gară tipic — autoritar și grav, întruchipat de Marcel Anghelescu.

Profilul meditativ al Marinei Vlady ne face să presupunem că eroina lui Sebastian va apare într-o lumină nouă.

Foto: A. MIHAILOPOL

inspirație.

laureat ...izor al ...distinsă la ace-...știe –

CINEMA coala 3 fata 1

kock — încep să viseze. Visează și azi, ca și în piesa lui Sebastian, iar visurile nu sînt niciodată vechi.

Nu o stea, ci o cometă

— *Dar o anumită desuetudine există totuși în piesă.*

— Desuetudinea e a epocii și de altfel ea e destul de relativă: moda 1930 e iarăși la ordinea zilei. În film vom păstra de aceea înfățișarea, aspectul exterior, costumele epocii, ca și construcția și sensul general al piesei. Ceea ce se va modifica va fi psihologia personajelor. Le vom da mai multă forță interioară. În piesă ele erau strivite de mediu, iar steaua care trecea nu părea să schimbe nimic. Mona pleca și Miroiu se întorcea la cărțile lui prăfuite. Atît. Dar Mona, Mona poate să treacă nu ca o stea, ci ca o cometă, ca o cometă care să poarte după ea o trenă de lumină. Ecoul trecerii ei se poate amplifica și poate să transforme nu numai pe Miroiu, ci și pe ceilalți oameni, în sensul că-i poate face mai receptivi, mai curioși măcar, încît ei să observe cel puțin că s-a întîmplat ceva ieșit din comun. Și atunci vor începe să-l privească pe Miroiu altfel, nu-l vor mai socoti doar ca pe un om puțin nebun. El va începe să beneficieze în ochii lor de o considerație de care nu se bucurase înainte. Se va produce adică o modificare de profunzime sau mai exact va apare o dispoziție nouă a oamenilor către o altă perspectivă de viață.

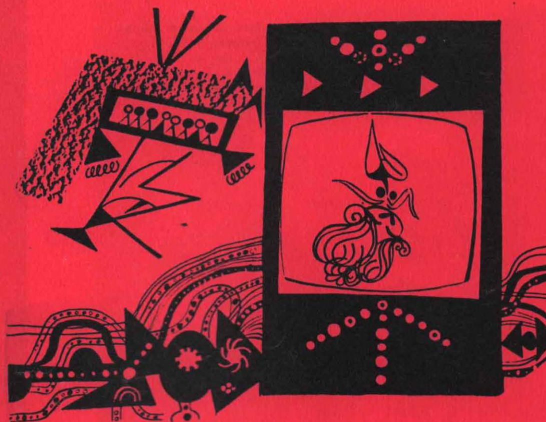
— *Unele personaje au în piesă o factură oarecum convențională... De pildă, domnișoara Cucu.*

— Mademoiselle Cucu e într-adevăr „tipică" în sens tradițional și încărcată cu prea multă răutate. În scenariul pe care-l semnez împreună cu Al. Mirodan, trăsăturile ei, care țin de un anumit provincialism și de o anumită îngustime, vor fi distribuite mai multor personaje — vor căpăta identitate doamnele de vizavi, de care se teme Miroiu, iar Mademoiselle Cucu va avea personalitatea ei, întregită cu calități omenești: ea nu se poate să nu aibă regrete, nu poate să nu păstreze unele resurse de tandrețe. Și alte personaje vor suferi o metamorfoză asemănătoare care nu le va modifica esența, ci le va face mai reale, mai vii și mai complexe, mai credibile de către spectatorii de astăzi.

— *După Codin, Steaua fără nume va fi poate o întoarcere la stilul primului dumneavoastră film* — O absență îndelungată?

— Va fi poate, din unele puncte de vedere, dar cu alt ritm — un ritm de comedie. Nu urmăresc nimic extraordinar, nu vreau să fac lucruri bizare. Vreau să fie un film bine jucat — ceea ce este obligatoriu pentru orice comedie — iar Marina Vlady și Claude Rich, în fruntea unei distribuții din care fac parte de asemenea actori români de mare talent — Eugenia Popovici, Marcel Anghelescu, Grigore Vasiliu-Birlic — ne oferă șanse să împlinim această dorință... sau acest vis.

Val. S. DELEANU



În Boomerang, Boris Kolar (Iugoslavia) afirmă într-un cadru grafic încărcat stilul dur și umorul negru.

În întîmpinarea Festivalului internațional al filmului de animație Mamaia, 1966

ANIMAȚIA AZI

Fragilă și scînteietoare, arta animației continuă să încînte ochiul copilului și — din ce în ce mai mult — să delecteze spiritul adultului. Născută în 1895, sub impulsul dezvoltării ilustrației de presă, banda desenată și cartoon-ul animat au cunoscut un avînt extraordinar, ajungînd curînd o adevărată industrie. Este epoca de aur a desenului animat, tip Walt Disney: o operă colectivă, adresată în special copiilor, naivă, cu eroi animalieri, dar îmbinînd o mare măiestrie a disciplinei riguroase cu o vervă vizuală proprie tinereței acestei arte.

După război, și în special după 1950, clasicul „cartoon" american începe să cedeze supremația unor alte curente și stiluri. Care sînt caracteristicile animației noi? Cum va evolua ea în viitor? Cunoscutul animator și critic André Martin încearcă, într-un număr special închinat animației de publicația „CINEMA 65", într-un studiu foarte cuprinzător, să facă un panoramic al animației de azi și să răspundă întrebărilor-cheie ale celei de-a opta arte.

Televiziune și animație

T.V. Școli naționale. Animație de grup și individuală: iată factorii care au determinat apariția așa-numitului „nou val" al animației. Dezvoltarea televiziunii, în primul rînd americane, a atras o extraordinară cerere de desene animate pentru completarea programelor. Cu de patru ori mai puțini bani și de trei ori mai puțin timp, ele trebuie să aprovizioneze T.V. cu tone de noi filme. Vechiul cartoon este în derută: mecanismul lui, prea bine pus la punct și greoi, nu mai e potrivit noilor condiții. Se apelează la animatori individuali, sau la grupuri reduse, care aprovizionează programele cu „cîrnați", cu seriale săptămînale de tipul lui Tom și Jerry (realizate de Hanna și Barbera). Se importă chiar comenzi speciale de filme din Cehoslovacia, Japonia, Polonia etc. „O distanță considerabilă separă întreprinderea lui McLaren care a depus doi ani de muncă aspră pentru un film de cinci minute și jumătate, de ale majorității celor ce folosesc o tehnică expeditivă. Desigur că, pentru a face față acestei cadențe extraordinare, animatorii recurg la o linie mult simplificată, la tehnici noi. Pentru economie de timp se apelează la electronică, se ajunge la o raționalizare a fazelor animației clasice după un sistem numeric.

Difuzarea mondială foarte rapidă a liniei moderne-laconice nu a rămas străină adevăraților artiști. În 1961, un Oscar încununează *Munro* (Gene Deitch) și confirmă gustul crescînd pentru stilizare, părăsirea vechilor modele animaliere și caricaturale. „Secretul de a fi plictisitor constă în a spune totul", spunea Voltaire. După Alexeieff, animația evoluează în sensul unei economii artistice a mijloacelor de expresie.

Școlile naționale

În România, Gopo merge pe „căi laconice și sarcastice de o suavă generalitate"; în Bulgaria, Todor Dinov impune stilul absolut linear în *Paratrăznet* (1962) și rarefiază la maximum animația în *Margareta* (1965). Tînăra școală londoneză se caracterizează printr-o mare înclinare spre simplificare, practic prin suprimarea decorului. Dunning și grupul său creează un fel de pantomime laconice și excentrice. Fără tradiție, produse de autodidacți entuziaști (Mimica e medic, iar Vukotici, arhitect), școala de animație iugoslavă și-a impus un stil propriu de o extremă stilizare. Fără o echipă organizată, cunoscutul realizator ceh Jiri





1. În același film Peter Földes trece de la creion la cerneală sau la pensulă, de la stil caricatural la contur grec sau à la Picasso.

2. Mărul și omulețul care încearcă tot felul de stratageme pentru a-l obține (George Dunning — Anglia)

3. Despre stele și oameni: un cîntec precis, o reflecție cu voce tare asupra ultimelor date ale fizicii (John Hubley — S.U.A.)

Trnka nu și-ar fi putut duce la bun sfîrșit filmele lui istorice, iar Bretislav Pojar nu și-ar fi putut realiza *Leul și cîntecul* despre care John Hubley spunea în 1960, la Annecy, că acest singur film ar fi justificat călătoria lui peste ocean. E binecunoscut că animația hieroglifelor și ideogramelor se dezvoltă în Polonia, iar în U.R.S.S. se introduce un stil de caricatură lineară *(Istoria unei crime, Baia)*

Explozie de stiluri

Animația actuală nu înseamnă numai seriale T.V. și o tumultuoasă eferverscență de școli, ci o explozie de stiluri individuale, total diferite, folosind tehnici infinite. Sînt încercate cele mai năstrușnice combinații, compoziții de gravuri pe oțel sau lemn și fotografii contrastante, pulberi, hîrtii decupate, ceramică, fulgi etc., etc., etc. Adesea însă accentul este pus pe insolit și nu pe animația propriu-zisă a acestor elemente. Anul trecut la Tours a fost premiat filmul lui Chaval, *Păsările-s nătăflețe* (traducere aproximativă) care e o simplă succesiune de 12 imagini. Specialistul este obligat să se întrebe dacă însuși cuvîntul „animație“ nu-și schimbă sensul. Foarte interesantă este orientarea spre filmul animat a din ce în ce mai multor plasticieni. Lapoujade se împarte între pictura de șevalet și film, îmbogățind animația cu tot ce culoarea pictată în mișcare poate aduce ca vibrație a nuanțelor și contururilor. La Peter Földes, frumusețea și calitatea desenului plastic sînt puse în valoare de posibilitatea de a urmări imaginația artistică. Avem de-a face cu marele desen în mișcare, cu un act de surprindere a fanteziei artistice. Cineast prin excelență, Borowczyk este sedus în primul rînd de mișcare. Arta lui constă în a orchestra atît de bine obiectele și decorurile goale încît pare chiar că poate să pună în mișcare nimicul: dar temele sale sînt obsesive, halucinante.

Deci animația evoluează în sensul unei reci stilizări? Numele lui John și Faith Hubley ar ajunge pentru a răspunde „nu“. În perioada cartoon-ului, marele arhitect Franck Lloyd a fost invitat de Walt Disney să vadă proiecția unor schițe de animație. El a fost cucerit de spontaneitatea și arta lor și i-a spus lui Disney că așa ar trebui să apară filmele. Disney nu l-a înțeles și a continuat să supună aceste crochiuri pe calc, pline de viață, unei operații de „cleaning“, de epurare, în care dinamismul era înlocuit cu o precizie și finețe mai curînd sterilizante. John Hubley, care a învățat meseria de înaltă calitate la Disney, face exact acest lucru: animă acele prime faze de desen, pline de mișcare și culoare. Astfel pictura și cinematograful se contopesc într-o operă de artă revoluționară, dar care, în avîntul ei novator prelungește cuceririle tradiționale: verva vizuală și vitalitatea. „Vechile forme și fantezii ale secolului XIX, ideea de a crea fantezie de dragul fanteziei, nu mă interesează“. Hubley e preocupat de problemele timpului nostru, de renașterea științifică. *Despre stele și oameni* e nu numai un film încîntător, dar interesant chiar pentru astronomi. Acum, Hubley are un proiect intitulat *Firmament* în care vrea să găsească o expresie vizuală ideilor lui Einstein despre relativitate.

Întrebarea-cheie a ultimilor ani: T.V. va ucide animația ca Artă? Începe să primească un răspuns tot mai clar. Animația caută frenetic formulele cele mai adecvate perioadei pe care o trăim. Devine element al marelui spectacol (vezi filmele lui Zeman) și creează primele filme specifice micului ecran. Și cine știe dacă nu se va adapta noilor condiții mai curînd decît filmul propriu-zis?

M. A.

3



FILMUL — ARTĂ CONTEMPORANĂ

HOREA POPESCU:

Pledoarie pentru ACTUALITATE!



E bine că se manifestă un asemenea interes pentru filmul de actualitate. E bine mai ales pentru stadiul actual în care se află cinematografia noastră — spunea Horea Popescu — cu atît mai mult cu cît dintre toate artele, cinematografia ni se pare cea mai indicată să opereze în actualitate.

— N-aș vrea să suprapunem cele două noțiuni: actualitate și contemporaneitate...

— Nu le suprapun, mă refeream la actualitate.

— Pe care o înțelegeți cum? Eveniment, problemă, idei? Se poate vorbi despre idei actuale?

— Ideile aparțin în general epocilor, nu momentelor și este limpede că nu pot să fac un film care să nu cuprindă o idee contemporană. Dar această idee o vreau îmbrăcată într-o haină actuală. Filmul operează cu imagini și de aceea el poate să păstreze gîndirea unei epoci, filozofia ei dinăuntru, nu dinafară... De aceea și spuneam că dintre arte, filmul e cel mai indicat să opereze în actualitate.

— De ce credeți că avem atît de puține filme de actualitate?

— Poate pentru că sînt foarte greu de realizat.

— Probabil, foarte greu de realizat bine.

— Bineînțeles. Să faci un film prost asta se poate oricînd și nu numai despre actualitate... Actualitatea însă cere virtuozitate.

— Vă referiți la o virtuozitate tehnică?

— Nu. În muzică termenul se aplică, ce-i drept, în raport cu tehnica elevată a execuției. Cinematografic vorbind însă, virtuozitatea constă în abordarea și rezolvarea ideii, în felul cum susții, dezvolți și elucidezi acea idee... Aș mai spune că virtuozitatea presupune și o foarte mare modestie, modestia fiind aceea care te trimite la fond, la profunzimea lucrurilor.

— În legătură cu virtuozitatea „în sens muzical“, *Dragoste lungă de-o seară* nu credeți că avea o asemenea virtuozitate?

— Ba da. Există acolo — cred — unele calități, virtuți care au atras aprecierea unor străini... pentru că acei străini au privit filmul dinafară, în necunoștință de cauză și l-au apreciat mai mult în ceea ce privește forma, nu conținutul. Spectatorul nostru însă l-a privit dinăuntrul său, și acolo probabil că erau lipsuri, deficiențe.. Or, după mine o cinematografie de actualitate trebuie să aibă mai întîi proporții naționale pentru a se defini și afirma pe plan internațional... Filmul de actualitate este într-adevăr un mare imperativ și, așa cum s-a spus la masa rotundă a revistei dumneavoastră, ar trebui să fie invitate cele mai mari forțe să-și dea contribuția în acest sens. Convins fiind de necesitatea, de obligația chiar față de mine însumi ca și față de ceilalți, de obligația de a răspunde cerințelor actuale printr-un asemenea film, am totuși reținerea de a-l face, de a mă apuca de el. Poate că e teama de un control strict al evenimentului, al faptului, al cadrului...

— De confruntarea cu realitatea?

— Da. Și admițînd chiar că acea confruntare ar fi fericită, rămîne încă ceva: nemulțumirea de a nu putea cuprinde și esențializa marile probleme nici măcar dintr-un sector al actualității noastre... În situația în care producem pe an un singur film desfășurat, să zicem, în mediul industrial, acel film trebuie să cuprindă toate problemele care se ivesc la acel moment dat în viața industriei noastre socialiste. Or, filmul operează totuși cu oameni vii, nu poate cuprinde întotdeauna tot. Mi s-ar părea foarte util acum să încercăm o particularizare a personajelor mai ales pentru că omul de azi are o configurație interioară deosebit de interesantă. El aderă în mod deliberat la viața înconjurătoare, dar practic nu poate să meargă întotdeauna în pas cu vremea. Și adesea el intră în conflict nu numai cu o mentalitate, ci cu el însuși, cu propriile-i limite sau neputinți și în măsura aceasta drama lui capătă o altă dimensiune.

Cred că sîntem îndeajuns de maturi, îndeajuns de consolidați pentru ca să putem vorbi despre o slăbiciune sau alta, pentru a ne putea dezvălui lipsurile și recunoaște nereușitele. Se simte necesitatea unei maturizări și există o modalitate firească de maturizare care, chiar dacă nu se face cu surle și trîmbițe, chiar dacă se face cu filme discutabile, se face totuși.

— Dacă înțelegem prin cantitate și experiență cîștigată. Și apropo de experiență, ce credeți despre încercarea comediei muzicale?

— Ar fi foarte interesant de încercat mai ales, pentru că astăzi în lume se agită mai mult ca oricînd ideea spectacolului complex, a spectacolului în care imaginea să fie susținută în mod egal de cuvînt, muzică și dans. Nu văd nimic care s-ar opune la o formulă „musical“ pe o temă de actualitate cu atît mai mult cu cît genul este atît de gustat de publicul de pretutindeni. De mulți ani unul dintre cele mai mari succese ale cinematografiei mondiale rămîne **West Side Story** și mai recent **My Fair Lady.** Am asistat la un spectacol cu **West Side Story.** Lîngă mine erau două doamne în vîrstă care se distrau copios. Mi s-a întîmplat să văd și **Cleopatra...** Acolo m-am distrat eu și au plîns alții. Cred că aici aș putea găsi sau regăsi acea contemporaneitate de care vorbeam la început. Contemporaneitatea înseamnă printre altele ritm, pentru că ritmul aparține unei lumi. El se cristalizează în film și numai în momentul cînd se definește și maturizează își fac apariția noi cadențe, o altă contemporaneitate care se naște și se definește la rîndul ei. Ceea ce nu acceptau acele două doamne în vîrstă la **West Side Story** și ceea ce nu suportam eu la **Cleopatra** asta însemna probabil contemporaneitatea fiecăruia. Ceea ce poate n-au să accepte generațiile viitoare la **West Side Story...** dar cu asta am intrat probabil în altă discuție despre înțelegere, despre ce rezistă și ce nu rezistă timpului, despre ideile mari sau mai puțin mari...

Eva SÎRBU

PROFIL:





Tony RICHARDSON



Cabotinul: un admirabil recital actoricesc: Laurence Olivier.

După Lady Ann din Richard al III-lea al lui Laurence Olivier, talentul actriței Claire Bloom e valorificat subtil de Tony Richardson în Privește înapoi cu mînie.

Apariția în arena „cinematografului liber" englez a lui Tony Richardson e mai senzațională și mai violentă decît cea a confratelui său Lindsay Anderson. După un scurt metraj realizat împreună cu Karel Reisz, *Mămica nu dă voie* (aparatul urmărește o seară de dans într-un cabaret, unde întîlnim tineri muncitori, studenți, vînzători și eleve), Richardson realizează apropierea „cinematografului liber" de mișcarea „tinerilor mînioși", punînd în scenă și apoi ecranizînd *Privește înapoi cu mînie*, piesa principalului exponent al intelectualilor răzvrătiți — John Osborne.

Privește înapoi cu mînie e un strigăt de revoltă înecat în disperare, al intelectualității dezamăgite de guvernarea conservatorilor, de neapariția vreunui semn de schimbare în sînul societății engleze. Jimmy Porter se înăbușă în atmosfera stătută, îmbibată de corupție și de despotism și de aceea se ridică cu violență împotriva tuturor valorilor tradiționale (respec-



Evident, revelația actoricească a filmului Privește înapoi cu mînie, a fost „furiosul" Burton.

tul familiei, religia, mitul Angliei glorioase, teatrul burghez etc.). Finalul filmului este sumar, împăcarea eroului cu Alison, maturizată prin suferință, nereprezentînd altceva decît o alinare a suferințelor și nicidecum o înlăturare definitivă a lor. Resimțim, în acest prim film lung al lui Richardson, pecetea vizibilă a teatrului. Regizorul își dirijează cu iscusință actorii, din rîndul cărora se detașează Richard Burton. Limbajul cinematografic e subordonat interpretării, de unde și abundența gros-planurilor.

The Entertainer (Cabotinul – 1960) ne prezintă un Richardson timorat în fața personalității lui Osborne. Munca cineastului e corectă, montarea realistă, interpretarea lui Laurence Olivier – excelentă.

Dar *Cabotinul* nu se ridică la valoarea filmului care l-a impus pe tînărul cineast britanic.

După o ședere la Hollywood, unde turnează *Sanctuary* cu Yves Montand și Lee Remick, Tony Richardson se reîntoarce în Anglia și realizează în cadrul aceleiași societăți de producție independentă – „Woodfall", pe care o crease împreună cu Osborne cu cîțiva ani în urmă – cele mai bune filme din cariera sa: *Gustul mierii* – 1962 și *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* – 1963. E greu, de bună seamă să definim un profil artistic al regizorului numai din filmele pe care le cunoaștem pînă acum. Intrezărim, totuși, din ele o fire exuberantă, neliniștită, însetată de cunoaștere. Mai puțin înclinat spre teorie, ca Anderson, Richardson ne apare ca un intelectual lucid, energic, entuziast în fața frumosului. I s-a reproșat că nu se preocupă de îmbogățirea limbajului cinematografic. Intr-adevăr prin structura sa, cineastul englez este un clasicist, un artist echilibrat, sincer și direct.

Richardson știe să asimileze și să discearnă, exprimîndu-se cu zgîrcenie și pudoare. Fără a șoca prin limbaj, el izbutește să evite pericolul desuetudinii. Țelul e clar („stil înseamnă atitudine..."), ideile sale artistice – întotdeauna limpezi. Richardson nu lucrează pe scenarii originale, el apelează fie la Osborne, fie la concursul altor scriitori preocupați de probleme sociale, provenind din rîndurile clasei muncitoare (ca Alan Silitoe sau Shelagh Delaney). De la un an la altul regizorul se simte tot mai stăpîn pe aparatul de luat vederi. Operele sale nu includ niciodată o singură tonalitate, ele reflectă complexitatea vieții, a raportului dintre indivizi. Capacitatea de a sugera atmosfera, zugrăvirea nuanțată a peisajului citadin, a lumii oamenilor simpli reprezintă calități neîndoielnice ale lui Richardson. Trebuie să remarcăm de asemenea munca sa impecabilă cu actorii, eliberată de la un timp de sub influența teatrului. El l-a descoperit pentru ecran pe Albert Finney (primul său rol Mick Rice, în *Cabotinul*) și tot el l-a purtat spre „Cupa Volpi" de la Veneția (în 1963, pentru rolul creat în *Tom Jones)*. Tot el i-a dirijat cu inteligență în *Gustul mierii* pe Rita Tushingham și pe Murray Melvin, laureați în 1962 la Cannes cu premii pentru cele mai bune interpretări. Celebritatea lui Tom Courtenay plătește și ea tribut lui Richardson, datorită *Singurătății alergătorului de cursă lungă.*

Să ne întoarcem însă la ultimele filme ale regizorului.



Rita Tushingham: o carieră actoricească strălucită i se prevede după Gustul mierii.



Tom Courtenay, o altă descoperire a lui Richardson (aici în Singurătatea alergătorului de cursă lungă).

În *Gustul mierii*, regizorul nu se mai simte încorsetat de textul piesei de teatru (aparținînd de astă dată lui Shelagh Delaney). El descompune și apoi recreează acțiunea, imprimîndu-i un pronunțat caracter cinematografic, transportînd-o în locuri variate și pitorești. Eroina, adolescenta Jo, trăiește în film grijile unui copil și necazurile unei femei. Realismul tratării cinematografice a unui subiect ușor melodramatic respiră poezie și farmec, relațiile dintre personaje sînt vii și exact surprinse. Strigătul disperat și romantic al eroinei e atenuat în final, regizorul sugerîndu-ne că în mijlocul jocurilor copilărești, Jo regăsește „gustul mierii", gustul vieții pure și demne.

Singurătatea alergătorului de cursă lungă e un film dur, coroziv, îndreptat cu violență împotriva orînduirii sociale din Anglia contemporană. Acțiunea se desfășoară pe două planuri: primul, al realității imediate – asistăm la cursa epuizantă a unui alergător de fond, al doilea, al amintirilor cu valoare de simbol – viața adolescentului neadaptabil, ce necesită din partea lui, pentru a putea fi trăită, eforturi asemănătoare unui atlet de cursă lungă. Ultima parte a filmului este o transfigurare artistică a conștiinței luptei de clasă. Refuzînd să cîștige cursa, Smith, reprezentantul „orfelinatului", refuză să se adapteze sistemului social, refuză să-și trădeze tovarășii de suferință. În ciuda tonalității sumbre, filmul exaltă calitățile eroului, specifice vîrstei sale: prospețimea și neliniștea tinereții, setea de viață, bucuriile cotidiene, umorul și malițiozitatea.

Richardson creează cu pricepere atmosfera, apelînd la detalii concrete și decoruri naturale descrise cu discreție și cu un maximum de realism. Montajul e abil, aparatul de filmat înregistrează stările de tranziție ale eroului, ritmul filmului traduce singurătatea și confesiunile alergătorului revoltat. Regizorul își dirijează excelent actorii. Tom Courtenay se dovedește a fi un actor de mare clasă, expresivitatea figurii și neliniștea care îl stăpînește creează o deplină senzație de prospețime și de varietate în interpretare.

Pentru *Tom Jones* (1963), ultimul film al lui Richardson interpretat de Albert Finey îi vom da cuvîntul criticului francez Michel Capdenac: „E un film care debordează de ironie malițioasă, de veselie nestăvilită, de dezinvoltură, de libertate, de senzualitate robustă... în fine, un soi de miracol care aduce cinematografului de cealaltă parte a Canalului Minecii *Fanfan la Tulipe*-ul care îi lipsea".

Mihai TOLU

Străbătînd t



„La început mi-a fost teamă: lucram cu un operator pe care nu-l cunoşteam, într-o limbă pe care n-o înţelegeam. Dar din prima zi de filmare ne-am găsit un limbaj comun. „Un limbaj artistic comun" (Francisc Munteanu).

TUNELUL, o coproducţie romàno-sovietică.
REGIA: Francisc Munteanu.
SCENARIUL: Gheorghi Vladimov, Francisc Munteanu.
OPERATOR: Aleksandr Şelenkov.
DECORURI: Marcel Bogos.
INTERPRETEAZĂ: Valentina Maleavina (Nataşa), Margareta Pîslaru (Iulia), Aleksei Loktev (Denisov), Ion Dichiseanu (Petrescu), Victor Filipov (Serghei), Lev Prigunov (Grişa), Ştefan Bănică (Chelnerul).

Şapte cercetaşi români şi sovietici apără un tunel de care depinde înaintarea trupelor eliberatoare româno-sovietice. Misiunea e dificilă. Şi sînt cu toţii atît de tineri! Nataşa — transmisionista — cere să participe la acţiune şi pentru că vrea să fie alături de locotenentul Denisov; o tînără cîntăreaţă — cam uşuratecă, Iulia, adăposteşte sub nasul nemţilor pe cercetaşi, sfidînd primejdia, pentru că s-a îndrăgostit de ofiţerul român. Desigur, mobilul central al acţiunilor eroice e diferit. Iar motivările particulare nu sînt neglijate; tinerii trăiesc şi îşi dau viaţa pentru o cauză comună generoasă, fiecare reacţionează însă conform temperamentului şi individualităţii sale. Sînt multe caractere bine creionate în acest „film fără eroi" cum îl numeşte Francisc Munteanu.

— De ce „fără eroi"?

— Pentru că lipsesc obişnuitele „personaje principale" ale acţiunii. Aici toţi sînt principali. Şi ofiţerul Petrescu care conduce acţiunea şi transmisionista care va comunica rezultatul misiunii: tunelul a fost salvat. Şi ţintaşul cu ochi verzi şi Tăcutul ori şoferul glumeţ, chelnerul-agent de legătură în oraşul ocupat de nemţi şi cîntăreaţa şi...

— Aceasta nu fărâmiţează unitatea dramatică?

— Dimpotrivă, interesul pentru fabulaţia propriu-zisă se subordonează interesului dramatic al fiecărui personaj, în fiecare moment al acţiunii sale.

— E o concepţie nouă... Vă aparţine în întregime?

Un film nu se face de unul singur...

...declară acelaşi regizor care pînă mai ieri era partizanul „filmului de autor". La acest scenariu a colaborat cu scriitorul Gheorghi Vladimov. Un tînăr critic literar „foarte temut", cum e considerat co-scenaristul *Tunelului*. S-a apucat de puţin timp să scrie. Dar ambele nuvele publicate au şi fost ecranizate. Despre ele regizorul Iuri Raizman (aflat la echipă în calitate de consultant artistic din partea „Mosfilmului") opinează că sînt unele din lucrările „cele mai interesante apărute în ultimii zece ani în U.R.S.S.". O spune Raizman, autorul *Comunistului*, al filmului *Oare aceasta e dragostea?*

Nemulţumirea — o stare normală

— Desigur, în cazul nostru, declară Vladimov — colaborarea s-a realizat la distanţă (două mii de kilometri despart Bucureştiul de Moscova). Timp de jumătate de an am scris fiecare mai multe variante ale aceleiaşi scene şi chiar ale aceluiaşi scenariu. Varianta comună nu ne satisface pe nici unul. Şi e normal. Nemulţumirea generează dorinţa de mai bine. Grav e cînd creatorului îi place propria operă mai mult decît celorlalţi. Asta e o boală care nu mai trece.



În film, locotenentul Petrescu îşi îndeplineşte cu succes misiunea încredinţată. Sperăm că Dichiseanu nu se va lăsa mai prejos!

Tunelul numără cîţiva creatori entuziaşti în echipa de filmare. Pe operatorul Şelenkov, de pildă, colaborator şi prieten al lui Dziga Vertov. Face film de patruzeci de ani. De curînd a terminat un amplu documentar împreună cu Joris Yvens.

— În cele patru decenii de cînd sînt cineast am văzut triumful unor mijloace care au fost cîndva descoperite, uitate o vreme şi apoi regăsite cu „uimire". Nu de mult s-au „inventat" lucruri „senzaţionale": racourçi-ul, camera în mişcare, montajul emoţional! Vertov a făcut ciné-vérité cu cîteva decenii în urmă. Astăzi el reprezintă o „noutate". Cît priveşte filmul nostru, eu cred în el.

Şi un alt „credo"

al lui Raizman. El vede reuşita filmului în scenariu şi în buna alegere a interpreţilor.

— Un scenariu captivant ca al unui film de aventuri, consideră cineastul sovietic, dar analiza psihologică e profundă şi minuţioasă. Iată o primă garanţie a succesului. Şi o a doua: distribuţia.

Privesc grupul de actori din faţa noastră. Cred că are dreptate Raizman. Tipologii variate, tineri actori frumoşi, talentaţi, care şi-au cîştigat simpatia publicului. Pe Valentina Maleavina — Nataşa — am admirat-o în *Copilăria lui Ivan*, apoi în *Colaboratorul Ceka*. Un chip atrăgător, de o mobilitate deosebită, un adevărat „temperament" cum o numesc colegii. Aleksei Loktev — Denisov — e, dimpotrivă, foarte interiorizat, de o gravitate care te amuză la vîrsta lui. L-am cunoscut în comedia lirică *Păşesc prin Moscova*. La

nd tunelul

rgareta Pîslaru
etrescu), Victor
ică (Chelnerul).

onal! Vertov
cîteva decenii
reprezintă o
e filmul nos-

credo"

vede reuşita
şi în buna
lor.
tivant ca al
ri, consideră
r analiza psi-
i minuţioasă.
a succesului.
uţia.
actori din

incredin·

re dreptate
riate, tineri
, care şi-au
licului. Pe
Nataşa —
pălăria lui
torul Ceka.
o mobili-
vărat „tem-
esc colegii.
v — e, dim-
izat, de o
ă la vîrsta
n comedia
scova. La

Tunelul a dat o probă excelentă, ne spune regizoarea secundă a filmului, Naroditkaia. Ca şi colegul său, Lev Prigunov, care îl interpretează pe Grişa.

Actori pentru regizor

— Dumneavoastră aţi ales interpreţii sovietici?

— I-am prezentat regizorului cîteva probe, continuă Naroditkaia. S-a hotărît foarte repede. Mai mult, mi-a trebuit să cunosc gusturile, personalitatea lui Francisc Munteanu. Doar pentru el alegeam actorii. I-am citit toate cărţile, i-am văzut toate filmele. Sper că pînă la urmă l-am înţeles.

Ceilalţi actori distribuiţi în coproducţia româno-sovietică şi aleşi de Francisc Munteanu sînt: Ion Dichiseanu (locotenentul Petrescu), Margareta Pîslaru (Iulia), Nino Anghel (Duţu), Ştefan Bănică (chelnerul), Victor Moldovan şi alţii.

Pe Margareta Pîslaru am surprins-o pe aeroportul din Sibiu. Privea şoriceii de cîmp.

— Vă întoarceţi la Bucureşti?

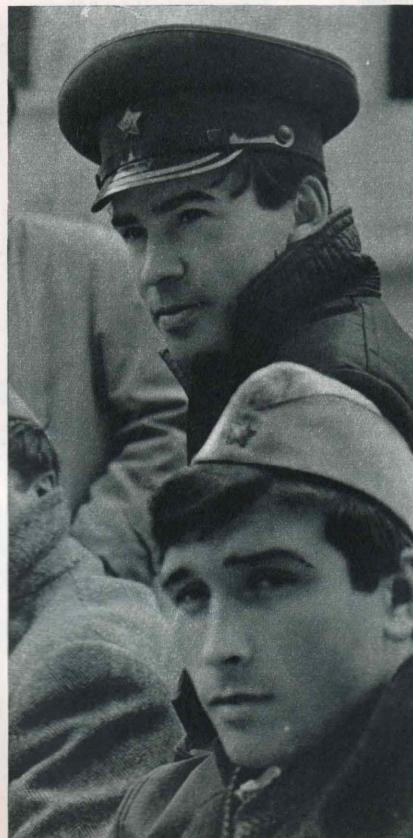
— Fac naveta între *Tunelul* şi „Opera de trei parale".



„Actorul modern trebuie să ştie să facă de toate: să cînte, să danseze, să facă dramă, comedie..." — ne spune Margareta Pîslaru. Şi — evident — să se supere că la orizont nu apare încă mult aşteptata comedie muzicală.



Valentina Maleavina e necăjită că pînă acum n-a jucat decît roluri de fetiţă de 18 ani. Ce nedreptate! A împlinit 24!



Pentru rolul locotenentului Denisov (sus), Leoşa Loktev a trecut strălucit proba cea mai lungă (11 m-peliculă); jos: „Tăcutul", un personaj enigmatic interpretat de Svirinţev.

— Un voiaj plăcut?

— Cu emoţii. E al 4-lea debut în şase ani. Întîi: muzica uşoară. Acum doi ani, cîntecul popular. Anul trecut a fost Brecht pe scenă. Acum Francisc Munteanu pe ecran. Şi încă lat...

— Sînteţi o obişnuită a micului ecran?

— Da. Opt filme de televiziune. Dar aici, un rol greu, o compoziţie...

— Nu vă jucaţi vîrsta?

— Într-un fel! Vîrsta spirituală. Trec de la genul codiţe şi volănaşe, la joben şi deshabillé-uri...

— Iulia e o frivolă?

— Se ascunde. Bravează situaţia dramatică în care a adus-o războiul. Visase să ajungă la operă şi cîntă cuplete la „Pisica albastră".

— Aproape! Ce şlagăre noi veţi lansa în film?

— Foarte „noi". Tango-uri de pe la 1940. Nici nu mă născusem.

— Proiecte?

— Aştept marele meu vis: comedia muzicală.

Al. CREŢULESCU

Foto: Mery CATARGIU

Anita, din *Haiducii* a fost un rol bogat în întîmplări neprevăzute.

Ce nu ştie spectatorul

MARGA BUTUC despre MARTA, ANITA şi IRINA

Marta din *Procesul alb* m-a pasionat mult prin amestecul de tragic şi comic care îi caracterizează destinul, prin aerul ei uşor demodat. Personajul mi-a rezervat multe satisfacţii profesionale şi multe peripeţii în timpul turnării filmului. Filmam o dată lîngă Lipscani. Afară era o căldură insuportabilă. În film trebuia să fie ploaie şi frig. Impresarul beat şi furios urma să-mi tragă o palmă. Asta era tot. Secvenţa mi se părea simplă, dar dintr-o mie de motive, frecvente în cinematografie, ca: lumină nepotrivită, corijarea cadrajelor, sincronizarea mişcărilor, secvenţa s-a filmat de 13 ori, ocazie cu care colegul meu Vasile Florescu, interpretul impresarului, mi-a tras 13 palme autentice, de pe urma cărora în următoarele trei zile arătam ca o lună plină, neputînd s-o mai joc la teatru pe distinsa lady Ariadna din „Casa inimilor sfărîmate".

O altă secvenţă de care o să-mi amintesc multă vreme este cea din gara Ploieşti. Era o reconstituire foarte grea a atmosferei din anii războiului. Pe şine se aflau trenuri cu trupe germane. Acţiunea se desfăşura noaptea, pe ploaie. Întrucît afară era senin şi instalaţiile noastre de ploaie insuficiente, am apelat la pompieri. Pompierii, săritori ca întotdeauna, s-au instalat în jurul ariei de filmare cu furtunurile pregătite. A trebuit să repetăm secvenţa de şapte ori, înghiţind şapte ploi pompieristice dintre care unele semănau cu potopul lui Noe... E drept „ploaia" m-a făcut să mă simt amărîtă, nenorocită, mi-a creat starea de spirit de care aveam nevoie. Eram într-o „formă" grozavă. Atîta doar că, atunci cînd totul a fost pus la punct şi filmarea putea începe, s-a luminat de ziuă, aşa că a trebuit să reluăm totul de la capăt în noaptea următoare.

În ultima mea secvenţă din film, atunci cînd sînt împuşcată, am trăit iarăşi o întîmplare deosebită. Filmam lîngă Otopeni. La orele 11 seara filmările trebuiau să fie gata. Cum însă cinematografia noastră n-a excelat niciodată în punctualitate, aparatul de filmat a intrat în funcţiune abia la ora cînd totul trebuia terminat. Surpriză! Cînd reflectoarele s-au aprins, cerul a început să bîzîie. Ne-am pomenit înconjuraţi de avioane care, derutate de fasciculele de lumină, evoluau ameninţător de aproape, căutînd să aterizeze în mijlocul nostru. Am filmat aşa vreme de două ore, cu senzaţia că stau pe un butoi cu dinamită care urmează să explodeze din clipă în clipă. Din fericire, bineînţeles, nu s-a întîmplat nimic.

În paranteză vorbind, dacă cineva ar face un film despre cum se face un film, rezultatul ar fi o comedie straşnică. Istoria nescrisă a cinematografiei noastre conţine foarte mult material de acest fel.

Şi celelalte două filme în care am jucat anul acesta, *Haiducii* şi *La porţile pămîntului*, mi-au rezervat cîteva surprize. Mă aflam în pivniţele muzeului din Goleşti, interpretînd-o pe Aniţa din *Haiducii*. Era o scenă „tare"; Aniţa era schingiuită de Sîrbu. Totul mergea bine, pînă cînd mi-a luat foc peruca, de la făclia cu care mă tortura. Am ţipat îngrijorată, nu ştiam ce să fac. Uitasem de Aniţa şi voiam să-mi smulg peruca de pe cap, Sîrbu (Amza Pellea) s-a preschimbat din călău în pompier voluntar. S-a aruncat şi c-o izbitură zdravănă, a stins pălălaia din capul meu. Tristă că filmarea a fost ratată, l-am privit pe regizor, dar Dinu Cocea era încîntat..

— Strigătul de groază a fost foarte bun, mi-a declarat el. Probabil va intra în film.

Irina din *La porţile pămîntului* mi-a prilejuit însă un moment cu totul aparte, în cea mai uşoară dintre secvenţele filmului. N-aveam nimic de spus, nimic de făcut. Stăteam tolănită pe un divan cu o pisică neagră pe piept. Cînd Saizescu a comandat „motor!" şi aparatul a început să bîzîie, pisica s-a speriat, a înlemnit de spaimă. Şi-a scos doar ghiarele şi le-a înfipt în mine. Eu trebuia să fiu somnolentă, serafică.

Am fost!

Marta este un personaj cu o bogată viaţă lăuntrică, surprinsă într-un proces evolutiv. Redarea ei mi-a ridicat pe parcursul realizării filmului nenumărate probleme de interpretare.



CEA DE-A 14-a SĂ… CINEMATOGRA… DE LA MA…

Marele Premiu al Săptămînii internaţionale a filmului documentar şi de scurt metraj a revenit cehului Hynek Bocan şi filmului său de ficţiune: *Nimeni nu va plînge*.

Pentru noi gazdele, lucrul cel mai important relevat de acest festival a fost faptul că tinerii cineaşti vest-germani au deschis în sfîrşit ochii mari şi au luat cunoştinţă de multe din adevărurile care se petrec în jurul lor. Fritz Illing şi Werner Klett în filmul lor, *Roşu în calendar*, au luat ca pretext o tînără pereche care se plictiseşte duminica, pentru a-şi bate joc de platitudinea programelor televiziunii de la Bonn, în deosebi de faimoasa — faimoasă prin inepţie — masă rotundă duminicală şi de autorul ei, Werner Höfer.

Christian Rischert îşi îndreaptă săgeţile spre romanele ilustrate care atrofiază gustul publicului. Roland Klick a obţinut un premiu pentru filmul *Doi*, în care face o analiză a două personaje: o dansatoare specialistă în strip-tease, care se dovedeşte a fi de o mare eleganţă sufletească, de o mare demnitate morală, şi un tînăr funcţionar, foarte cumsecade şi foarte la locul lui în aparenţă, care la ananghie îşi dă arama pe faţă şi ne dezvăluie un caracter urît, josnic.

Walter Krüttner, care acum doi ani se făcuse remarcat prin filmul său *Aceasta trebuie să fie o bucată de Hitler*, a obţinut şi de astă dată o menţiune din partea juriului şi premiul criticii internaţionale pentru *Penultimul act — Brundibar*. La Theresienstadt a avut loc premiera unei opere pentru copii. Adolf Hoffmeister îi scrisese libretul iar Hans Krasa îi compusese muzica. Krasa a fost asasinat la Theresienstadt împreună cu aproape toţi copiii care au cîntat în operă (din 15 000 de copii internaţi acolo, doar vreo sută au supravieţuit măcelului). Aceasta este povestea adevărată, petrecută cu ani în urmă. Astăzi, opera de tristă celebritate a fost montată la Praga iar Krüttner a avut excelenta idee de a o transpune pe peliculă. Mai mult decît atît, el a introdus în filmul său interviuri cu cîţiva supravieţuitori precum şi fotografii din Theresienstadt. Rezultatul: un rechizitoriu amar dar binevenit — niciodată nu amintim îndeajuns despre ororile naziştilor! — — al regimului fascist. Un film care ar trebui neapărat arătat marelui public. Mai ales marelui public de la noi!

„Una din consecinţele cele mai rele ale maccarthismului pentru cinematografia americană, declara o dată Ben Barzmen, scenarist, imigrat în Europa, este că foarte mulţi tineri cineaşti americani nu se mai ocupă de problemele vieţii de fiecare zi,



A 14-a SĂPTĂMÎNĂ MATOGRAFICĂ E LA MANNHEIM



pe care le consideră neinteresante și plate, ca să se „refugieze" în sînul formalismului și a altor nenumărate curente și mode". Niciodată, poate, aceste cuvinte nu și-au aflat o mai mare ilustrare decît în participarea americană la acest festival. O singură excepție: un film despre niște tineri care au încercat să-i ajute pe negrii din Mississippi în lupta lor împotriva persecuției rasiale. Trei din acești voluntari au fost asasinați iar filmul este dedicat memoriei lor. Autorul lui — un actor bine cunoscut la Hollywood (*Aventurile unui tînăr*, *West Side Story* etc.) — Richard Beymer, a obținut un premiu binemeritat.

Din păcate însă, în acest an juriul de la Mannheim (probabil din lipsă de judiciozitate) a decernat o adevărată avalanșă de premii, multe încununînd producții mediocre, minimalizînd astfel valorile reale. Pe de altă parte, filme bune sau chiar foarte bune, au rămas, în mod ciudat, în afara palmaresului. Un singur exemplu: *Parada* de Derek Hill, unul din puținele filme engleze care au putut fi vizionate fără ca spectatorii să adoarmă în fotolii. Despre ce este vorba? Despre parăzi și spectatori. O paradă militară este urmărită de niște gură-cască, apoi urmează pe rînd o paradă a unor judecători îmbrăcați în robe și cu peruci (în trecere ni se arată și o execuție prin spînzurătoare), din nou parăzi militare și nemilitare, discursuri ale oamenilor de stat englezi, bombe de tot soiul, rachete, moarte, distrugere (papa dîndu-și binecuvîntarea), iarăși discursuri, iarăși parăzi și din nou spectatori. Timp de 9 minute publicul din sală a fost determinat — pornind de la un simplu fapt oarecare, o paradă militară — să reflecteze asupra unui întreg sistem social. Bineînțeles că acest admirabil scurt metraj, deși atinge perfecțiunea și ca artă cinematografică, nu a primit nici o distincție. De ce? Simplu: era prea subversiv.

Henni HENNEICKE

Doi, un film de Roland Klick: povestea unei zile din viața unei dansatoare și strip-teaseuse cam trecute (în fotografia noastră) care se dovedește a fi de o mare eleganță sufletească, de o mare demnitate morală, și a unui tînăr funcționar, foarte cumsecade și la locul lui în aparență, care, la ananghie, își dă arama pe față.



Nimeni nu va plinge. Marele premiu al Festivalului de la Mannheim din acest an, aparține tînărului regizor cehoslovac Hynec Bocan

FĂRĂ VEDETE, TOTUȘI, SENZAȚIONAL

Festivalul internațional al filmului de știință popularizată — București

Ca „Alice în țara minunilor", așa te simți în timpul unui festival al filmului științific. Se face întuneric și, împreună cu Ranger IX faci o promenadă pînă aproape de luna cu craterele ei încremenite și sterpe. Bați din palme și cobori în măruntaiele pămîntului, unde clocotul vulcanilor dă naștere perfecțiunii cristalelor. Acum, ți se descoperă spectacolul fascinant al propriului nostru organism și imediat îți devin familiare și palpabile cele mai abstracte speculații ale minții matematicienilor.

Lumina se aprinde și ești mai instruit. Și — ceea ce poate părea la prima vedere de neînțeles, exagerat — ești mai plin de frumusețe. Ochiul magic al camerei a izbutit să te facă să percepi frumusețea vieții în infinitele ei nuanțe și mișcări chiar și acolo unde ochiul nostru nu distinge de obicei decît o pată monotonă și cenușie.

UVERTURA (Janos Vadasz — Ungaria)

Pe ecran apare un ou, banalul articol din rețeta gospodinei. Materia primă care, pusă în niște sertărele speciale și în condiții propice va fabrica pui. Aparatul se apropie din ce în ce mai mult de corpul ovoidal, oul crește, acoperă tot ecranul, coaja dispare. Și vedem ceva neînchipuit: vedem cum se ivește Viața. Timid, aproape imperceptibil, un văl transparent începe să pulseze. Un fluid roz-pal irigă niște canale difuze. Peisajul se schimbă încontinuu. Vălul devine mușchi viguros, ritmic, într-un crescendo tumultuos, curg rîuri roșii și albastre, celulele de sînge par niște cristale fantastice. Silueta viitorului pui se conturează tot mai clar pînă cînd, după o încordare, după o luptă absolut eroică, puiul izbutește să spargă găoacea și să apară victorios pe lume. Această uvertură a vieții are drept comentariu muzical Uvertura Egmont de Beethoven. Perfecta sincronizare dintre mișcare și muzică dă o mare forță de sugestie acestui interesant film științific, care e totodată un emoționant imn al vieții.

DACĂ ȘTII SĂ PRIVEȘTI

Filmele arheologice și-au primit anul acesta legitimația de intrare în sfera filmelor științifice. Și pe bună dreptate. La festival s-au prezentat două filme într-adevăr interesante. Unul cehoslovac, *Fierul Moraviei Mari* (M. Bernad) prezintă cel mai vechi cuptor de topire a metalelor din Europa și o echipă de specialiști care a început să folosească metodele stră-străstrămoșilor noștri pentru a le înțelege pe deplin tehnica uimitoare.

La Venta, în Mexic au fost scoase la iveală piramide și sculpturi ale vechilor civilizații băștinașe. Foarte sistematic, bazîndu-se pe un mare număr de fapte și urmărind progresiv munca migăloasă a arheologilor, filmul (realizat de Universitatea din California) ne dă o idee clară de felul în care poate fi făcut să trăiască un subiect mort, cît de pasionante pot fi chiar pietrele. Dacă știi să le privești!

Interesantă experiența făcută de Tomas Somlo, în filmul *Muzica și mașina de calculat* ca și un alt film ungar, *Un drum dificil* de Tibor Preda. Obiectul cercetării autorului acestui scurt metraj sînt copiii surdo-muți și scopul propus și în parte atins e de a-i învăța pe surzi să audă și pe muți să vorbească. E o muncă eroică la care își dau concursul aparate foarte noi, și devotamentul excepțional al unor educatoare.

INSULELE FERMECATE (U.R.S.S.)

Documentarul științific al lui A. Zguridi (U.R.S.S.) ne oferă o călătorie de neuitat în Noua Zeelandă, Indonezia, Australia etc. Scopul ei e descoperirea unor animale rare, preistorice care, înfruntînd vremea, supraviețuiesc și azi.

Întîlnirea cu unele animale e de-a dreptul tulburătoare. Și mă gîndesc în primul rînd la dragon. Dragonul din poveste, dragonul de pe monumentele arhitectonice asiatice trăiește aevea. L-am văzut. Greoi, abia tîrîndu-se, dar, la vînătoare neașteptat de iute, întrecîndu-se cu ciutele pe care le urmărește crud și lacom. El ne-a provocat o dublă emoție: cea legată de însăși existența acestei memorii vii a planetei noastre. Și cea cauzată de unul din operatori, un tînăr prea temerar care s-a tîrît pînă la cîțiva centimetri de fiară, pentru a-i lua un prim plan dintr-un unghi mai fotogenic.

Filmul e o exemplificare perfectă a înseși gîndurilor realizatorului despre un film de știință popularizată. „Să aibă un subiect. Apoi, acest subiect să fie explicat foarte clar, ca să fie înțeles de toți, nu numai de un auditoriu mai cultivat, ci chiar de tineri. Să fie activ și, în fine, să-l captiveze în primul rînd pe realizator".

PRIETENUL NOSTRU, MAX (R S.ROMÂNIA)

Să ne ierte Ion Bostan parafrazarea, dar filmul lui izbutește acest lucru: să ne simțim neașteptat de apropiați de inteligentul Max, de muzicalul Max, de nostalgicul cimpanzeu care miroase delicat o floare din junglă. De fapt, *Prietenul meu, Max* nu e un film ci, așa cum spune realizatorul lui, „o experiență". Ca atare, a avut succes la festival, în fața publicului și a specialiștilor, și a obținut o diplomă binemeritată.

PASIUNE ȘI BETON

Ceea ce caracterizează epoca noastră este curiozitatea, interesul pentru infinitele domenii explorate de mintea omenească. Dar desigur că unora le vine greu să înțeleagă dăruirea, pasiunea cu care se dedică cercetătorii unor domenii utile, dar atît. Pasiune și caracatiță? Pasiune și circulația sîngelui în ficat? Pasiune și beton? Cei doi termeni par să se excludă ca polii de electricitate.

Și totuși, aparatul de filmat, atunci cînd este mînuit de un om de știință *dublat de un artist*, îl face și pe spectatorul cel mai rece să-și dea seama că circulația sîngelui e la fel de captivantă ca, să spunem, căderile Niagarei, că lupta dintre baccilii infinitezimali este la fel de dinamică și spectaculoasă ca o luptă cu taurii. Capeți o nouă perspectivă a cuvîntului „frumos". E atît de revelator, încît e frumos — pentru ochi și pentru minte.

ȘI, UN ULTIM CUVÎNT

despre modestia realizatorilor. Cînd veți mai viziona filme științifice să nu uitați că cele cîteva minute în care vă este plombat un gol al culturii, sînt expresia unei munci uriașe. Dr. Painlevé și-a închinat zece ani ca să filmeze reproducerea caracatiței. Regizorul Okada și-a consacrat viața problemei pe care noi o ingerăm în cinci minute.

Acești pasionați ai adevărului au știut să afle în aparatul de filmat un nou și miraculos instrument de lucru. Și ne îngăduie, la orice vîrstă, să fim studenți ai celei mai moderne universități populare.

Maria ALDEA

CRONICA FILMULUI STRĂIN



COLINA



FATA LUI BUBE



ÎN COMPANIA LUI MAX LINDER



PROCESUL DE LA NÜRNBERG

ÎNVĂŢĂTORUL DIN VIGEVANO



CREDEŢI-MĂ OAMENI

EXPRESUL PARIS – MÜNCHEN

CONTRACRONICA

„Habeas corpus" sub nisip

COLINA, o producţie a studiourilor engleze
SCENARIUL: Ray Rigby, după piesa lui R. Rigby şi R.S. Allen.
REGIA: Sidney Lumet.
IMAGINEA: Oswald Morris.
MUZICA: Art Noel şi Don Pelosi.
INTERPRETEAZĂ: Sean Connery, Harry Andrews, Ian Bannen, Alfred Lynch, Ossie Davis, Roy Kinnear.
Film distins la Cannes 1965 cu premiul pentru cel mai bun scenariu.

Filmul lui Sidney Lumet este exact genul de spectacol pe care ponderatul snob britanic l-ar numi *shocking*. Şocant ca un scandal într-un restaurant de lux cu argintărie, flori, cristale, homari şi gentlemeni masticînd în tăcere. O poveste brutală, care stîrneşte panică printre fetele bătrîne, membre ale asociaţiilor de binefacere. De fapt, e numai relatarea obiectivă, reţinută, a unor întîmplări patetice şi revelatoare, petrecute sub semnul brutalităţii cazone. Filmul e un lung strigăt răguşit, de durere morală şi de suferinţă fizică, un scrîşnet de protest în imagini, ce pare inutil într-un univers guvernat de regulamente stupide. Autorii analizează absurdul organizat (nici o legătură cu viziunile kafkiene plutitoare, răsfrîngeri de plan secund, compuneri onirice, expresioniste şi ceţoase) şi paroxismul tragic al beţiei de putere. Decorul în care se desfăşoară ficţiunea e halucinant datorită realismului necruţător al detaliului trivial, cotidian. Într-un deşert bolnav de soare, undeva pe teritoriul colonial, al Imperiului britanic, funcţionează un batalion de pedeapsă — organism militar oficial menit să reinculce supuşilor majestăţii-sale disciplina de care au uitat. În realitate, un refulat semidement secondat de un automat sadic a transformat fortul disciplinar într-un lagăr de exterminare sub protecţia drapelului britanic. Comandantul şi ajutorul său — caricaturi monstruoase, de Moş Teacă — se dezvoltă linear în sensul grotesc tragic al personajelor ubueşti crude. Fabulaţia lui Jarry, adnotată de Herbert Munroe (Saki). Povestea e atroce şi convingătoare pentru că patologia tandemului gardienilor nu e determinată de eredităţi, alcoolism, sechele morbide sau psihoze discutabile. Cei doi gardieni sînt primele şi rău lovitele victime ale unui sistem. Refularea şi semidemenţa şefului, sadismul secundului sînt maladii contractate prin regulament. Regulamentul de fier care — de la „pisica cu nouă cozi" (argumentul punitiv al marinei engleze clasice) şi pînă la „movila" batalionului disciplinar (aberaţia contemporană) — a comandat lunga campanie de cucerire în sunetele tradiţionalului marş irlandez „Lung e drumul pîn'la Tipperary", drumul epuizant, semănat cu morminte de „tommies" (apelativ familiar pentru infanteristul englez). Disciplina este o necesitate obiectivă a oricărei armate. Dar disciplina „oarbă" a „marii mute" este semnul distinctiv al „cuceritorilor".

Soldaţii şi gradaţii trimişi să ispăşească la grupul disciplinar nu sînt nişte sfinţi, victime ale erorilor judiciare. Abaterile pe care le-au săvîrşit — mărunte în majoritatea cazurilor — sînt totuşi nişte derogări de la disciplină şi, mai ales, în timp de război, susceptibile să păgubească moralului general al trupelor. Disproporţionată este pedeapsa, abuziva exercitare a puterii, tirania oribilă a unor persoane care se depersonalizează în numele şi la adăpostul impersonal al legii. Plecînd de la principiul revoltător că disciplina exclude independenţa de gîndire şi voinţa individuală, rolul „educativ" al batalionului este egalizarea mecanică, zdrobirea oricărei veleităţi de libertate omenească. Pedepsirea novaţilor internaţi în fort e numai un mijloc (modalităţile sînt discutabile, barbaria tratamentului interzice orice iluzie asupra cîştigului moral): scopul este automatizarea finală, anularea totală a omenescului (omenesc înseamnă divers, imprevizibil, reflecţiune), sporirea cu cîteva unităţi asemenea — roboţi militari — a masei amorfe şi maleabile din care se compune armata britanică. Premisele teoretice, punînd în ecran aceste argumente ale ridicolului, puteau da o comedie amară, cu hohote de rîs cam gîtuite şi strîmbe, cu probe de umor sec insular, cu periculoase ricanări. Autorii au ales calea gravă, a *uppercut*-ului, modalitatea cutremurătoare a unui ridicol împins la consecinţa tragică: absurdul. Cei cinci proaspăt pensionari declanşează latenţele, potenţialul degradant de cruzime coaptă la soare al gardienilor. Palpitant ca o poveste „neagră" tratată în tonuri cenuşii, filmul este construit în jurul unui simbol care concretizează absurdul: o movilă de nisip, o Golgotă redusă la scară, construită în mijlocul curţii de soldaţii pedepsiţi, un moment atroce asemenea piramidelor, mai lipsit de justificare decît ele. Utilitatea discutabilă a piramidelor nu poate fi o scuză morală, dar istoriceşte monstruozitatea lor este explicabilă. Epoca modernă rămîne incapabilă să justifice inutilitatea nici măcar grandioasă a movilei pe care, în echipament complet de război, soldaţii sînt obligaţi să urce şi să coboare pînă la epuizare totală a forţelor fizice şi morale, pînă la criza de nervi prefigurînd ospiciul. Amintirile clasice despre armată, de tipul Vigny, „Servitude et grandeur militaires" apar ca nişte bîiguieli gimnaziale livreşti, în comparaţie cu adevărul sec al crimei împotriva omului, din imaginile filmului. Ca operă artistică, *Colina* se înscrie în linia filmelor dure, de şoc moral calculat, operînd cu mijloacele stilului nud, avar în comentarii şi în digresiuni, oferind fapte precise, de documentar, cu obiectivitatea rece a reportajului. Orice participare afectivă declarată din partea realizatorilor ar apărea ca un *parti-pris* (perfect justificat şi logic de altfel, deoarece şi realizatorii sînt oameni şi sînt animaţi de sentimente omeneşti) şi ar scădea forţa de persuasiune. Filmul nu e o pledoarie ci un act de acuzare, dresat cu detaşare, indicînd făptaşii, enumerînd crimele de care sînt vinovaţi, cerînd cu fermitate sentinţa. Publicul este judecătorul care trebuie s-o pronunţe. Filmul este servit de o echipă actoricească admirabilă, care joacă fără a avea aerul c-o face, utilizînd un dialog economic şi folosind măsura şi sobrietatea în gest şi-n mişcare. Capetele de expresie ale personajelor — faţa turtită, cu urechi lăbărţate simiesc, şi ochii rotunzi şi goi ai comandantului, chipul aiurit, de o comică melancolie al personajului Smith, amintind de masca uluită a lui Stan Laurel — nu se pot uita lesne. Secvenţele *Colinei* pot fi obiect de studiu cadru cu cadru. Menţionez ca memorabile pentru tehnica şocului emoţional trei dintre momentele filmului. Scena careului, în care soldaţii sînt ţinuţi ore în şir în poziţie de drepţi — cel mai mic semn de oboseală fiind pedepsit cu sălbăticie — este construită pe detaliul sonor: e o linişte la fel de sufocantă ca soarele; valoarea sonoră a acestei tăceri e dată de un sunet banal — scîrţîitul catargului pe care flutură drapelul britanic. A doua scenă este cea a revoltei deţinuţilor militari — scenă a cărei răspundere artistică îi revine tandemului de gardieni: şeful şi secundul său. Şi, în sfîrşit, un moment al ascensiunii pe colină în care aparatul urcă o dată cu oamenii, se rostogoleşte o dată cu ei, asudă şi suferă o dată cu ei, poartă ca şi ei masca de gaze, vede ca şi ei iadul din jur prin sticlele aburite montate în cauciucul măştii, gîfîie prelung şi halucinant din plămîni omeneşti, aprinşi de sete şi pîndiţi de moarte. Nisipul şi spaima batalionului de pedeapsă trec în sală şi te strivesc în fotoliul comod de spectator.

Brutalitatea dezgustătoare, infernul în care se zbat oamenii revoltă, şi mintea sănătoasă a omului paşnic refuză să accepte ca pe o realitate posibilă instaurarea crimei cu drept de existenţă între manifestările normale ale vieţii. Nedreptatea exasperează, dar cruzimea şi josnicia investite cu autoritatea uniformei şi legitimate prin regulament scîrbesc precum un gest suplimentar şi sadic de batjocură pe un cadavru mutilat.

Asemeni gorganelor pe care, în epocile revolute ale eroismelor legendare, tovarăşii de luptă le ridicau, zvîrlind fiecare cîte-o mînă de ţărînă pe trupul unui camarad de arme căzut, movila e monumentul unei aboliri. Tonele de nisip — spun autorii filmului — au îngropat faimosul *habeas corpus*, garanţia libertăţii individuale în Anglia. *Colina* este un jurnal de actualităţi care conservă în imagini fazele acestei ceremonii funerare meschine.

Romulus VULPESCU

Un moment al ascensiunii pe colină în care aparatul urcă o dată cu oamenii, se rostogoleşte odată cu ei, asudă şi suferă o dată cu ei, gîfîie prelung şi halucinant din plămîni omeneşti aprinşi de sete şi pîndiţi de moarte.



nești) și
e. Filmul
acuzare,
făptașii,
nt vino-
sentin-
care tre-
te servit
mirabilă,
-o face,
și folo-
gest și-n
esie ale
cu urechi
rotunzi
ul aiurit,
persona-
ca uluită
uita les-
obiect de
ționez ca
șocului
ntele fil-
e soldații
ziție de
de obo-
ăticie —
l sonor:
ă ca soa-
ei tăceri
scîrțîitul
drapelul
cea a re-
- scenă a
îi revine
ful și se-
moment
care apa-
se rosto-
și suferă
masca de
jur prin
cauciucul
alucinant
și de sete
l și spai-
ă trec în
ul comod

e, infer-
i revoltă,
ui pașnic
litate po-
drept de
e normale
sperează,
iestite cu
egitimate
ecum un
batjocură

care, în
melor le-
e ridicau,
mînă de
marad de
entul unei
bun auto-
faimosul
tății indi-
un jurnal
în imagini
rare mes-

ILPESCU

oamenii,
g și halu-



Imaginea îndrăgostitei pe care ne-o oferă aici Claudia Cardinale: cîteva gesturi studiat tandre, pasionale ori dramatice.

O poveste neosentimentală

FATA LUI BUBE: o producție a studiourilor italiene.
SCENARIUL: Luigi Comencini, Marcello Fondato, după romanul lui Carlo Cassola.
REGIA: Luigi Comencini.
IMAGINEA: Gianni Di Venanzo.
MUZICA: Carlo Rustichelli.
INTERPRETEAZĂ: Claudia Cardinale, George Chakiris, Marc Michel, Emilio Esposito.

La origine, *Fata lui Bube* este romanul scriitorului italian Carlo Cassola, „La ragazza". O poveste mai mult sau mai puțin sentimentală — sau neo-sentimentală, dacă putem întrebuința expresia în similitudine de sens cu neorealismul. O poveste construită pe drame elementare care vorbește despre sentimente frumoase — caritate, înțelegere, așteptare, sacrificiu. Un roman al cuiva, în sensul în care fiecare dintre noi obișnuiește să spună: viața mea este un roman. Mara îl iubește pe Bube care este închis pentru o greșeală care nu e numai a lui. Mara îi promite să-l aștepte, apoi apare o nouă dragoste la care va renunța, pentru că Bube are nevoie de ea ca să suporte anii de închisoare. Aceasta este povestea, și transpusă în film rămîne în mod evident poveste, nereușind să-și găsească nicicum dimensiunea cinematografică. Dar chiar neridicînd nici un fel de pretenție de ordinul specific cinematografic, luînd povestea în sine, notele false sau banale zgîrie nu urechea cinematografică, ci pe cea de toate zilele. Evoluția personajului Mara se realizează pe salturi neconvingătoare, drumul de la cochetărie la dragoste sau de la inconștiență la maturizare se face peste noapte, și fără șocul justificator. Cea de-a doua dragoste, în ciuda construcției ei frumoase, rămîne exterioară, parcă impusă și senzația de situație impusă vine probabil mai cu seamă din distribuirea unui actor nepotrivit rolului și handicapat și ca personaj și ca actor de prezența anterioară a lui Bube (George Chakiris). Chiar planul al doilea, fundalul pe care se desfășoară povestea, cu tot ce conține el ca sens sau implicație socială dă senzația de văzut în altă parte și de data asta Comencini este handicapat de Dino Risi care a știut să creeze o Italie de după război, mai pregnant vie și mai solid redată cinematografic în *Viață dificilă*.

Fata lui Bube nu are vlagă, nu are forță de impresionare, nu are fior dramatic. Are, poate, candoare, un soi de puritate și duioșie, o duioșie fără scop și fără efect, asemănătoare aceleia cu care privim în general fluturii, florile, păsările, lucrurile gingașe. Și mai are acest film o fragilitate, o neputință de a se ajunge pe sine, de a se defini și exprima, cu atît mai deranjantă cu cît ai, tot timpul, senzația că de la o secvență la alta, de la „primo tempo" la „secondo tempo" lucrul acesta se va întîmpla așa, ca un miracol. Dar miracolul nu se întîmplă și filmul se duce către sfîrșitul său firesc, cu oarecare încetineală obosită și cu implacabilitatea destinului.

Ceea ce reușește să violenteze puțin monotonia fără s-o poată îndepărta cu totul este prezența actorului George Chakiris — Bube. Chakiris are toate datele unui tînăr luptător pentru libertate, înșelat de libertatea cîștigată. Romantismul nedomesticit al figurii sale, un ușor aer de fanatic nerealizat, acea forță fizică și morală mimată în teribilisme adolescentine și o mare spaimă de sine și de faptele sale, în fond. Chakiris—Bube arată așa, că în el se vor recunoaște adolescenții romantic-revoluționari de pretutindeni. Dar se vor recunoaște în taină și numai pentru ei, sau între ei.

Opus farmecului romantic, gracilității cu care se mișcă, respiră, privește sau sărută Bube (Chakiris), Stefano (Marc Michel) e masiv, greoi și sub aspectul stîngaci și placid suferind, ascunde o tenacitate, o putere de a dori și obține ceea ce dorește, aproape perfide. Personajul trezește o aversiune gratuită și o reacție de neacceptare care-i îngreunează evident rolul de bărbat pentru care o femeie este în stare să-și trădeze prima iubire. Situația neconvingătoare se completează prin felul în care „trăiește" Claudia Cardinale acest sentiment care trebuia să fie mare pentru ca renunțarea să fie copleșitoare și nu reușește să fie decît imaginea caricaturală a unui sentiment. O imagine formată din gesturi și priviri jucat tandre, jucat pasionale sau dramatice. În general, jocul Claudiei Cardinale străbate toate treptele, de la fals la perfect, cu opriri dese pe treapta corectitudinii. Ceea ce e mai mult decît lăudabil, dacă ținem seama că a avut un rol din care cel puțin jumătate se consumă în pași de leu în cușcă și toane de copil răsfățat.

Cîteva demonstrații de virtuozitate operatoricească (imaginea: Gianni Di Venanzo), cîteva momente — puține ce-i drept — de real contact cu emoția artistică, prezența Claudiei Cardinale și suflul poetic adus de Chakiris, o poveste probabil mult mai emoționantă și valoroasă relatată prin viu grai decît văzută pe pînză: *Fata lui Bube*.

Marile exigențe se află în fața unui inamic total dezarmat. Exigențele modeste sînt satisfăcute găsind chiar virtuți ascunse și nedetectate de nimeni, iar lipsa de exigență îl acceptă integral înțelegîndu-l, aprobîndu-l și apărîndu-l. Ceea ce unui film de mare valoare, dar de mai mică circulație nu i se va mai întîmpla încă multă vreme de-acum înainte.

Emil NICOLAU

Din negura uitării...

ÎN COMPANIA LUI MAX LINDER, de Maud-Max Linder — compus din extrasele a trei filme produse, scrise, puse în scenă și interpretate de Max Linder.
PREZENTAREA: René Clair.
MUZICA: Gérard Calvi.

Să ne reamintim de unele lucruri, cunoscute cititorilor noștri dintr-o corespondență publicată anterior.
La 31 octombrie 1925, Max Linder, cel mai mare comic al cinematografului mut francez, maestrul lui Chaplin, se sinucidea împreună cu soția sa. Fiica lor, Maud, avea 6 luni. Pînă la vîrsta de 20 de ani, ea nu a știut nimic de părinții săi și de drama care le-a curmat zilele. Max Linder fusese uitat. A trebuit să treacă aproape o jumătate de veac pentru ca el să renască, pentru ca să apară mai viu din rafturile cinematecilor. Maud-Max Linder s-a decis să-și consacre viața reabilitării memoriei tatălui său. După ani de căutări, a regăsit unele din filmele lui, le-a restaurat, le-a asamblat, le-a sonorizat. Din această trudă a ieșit În compania lui Max Linder, compus de fapt din extrasele a trei filme aparținînd „perioadei americane" a marelui comic: Fii nevasta mea, Șapte ani de ghinion și L'étroit mousquetaire (intraductibil din pricina jocului de cuvinte).

Am „profitat" din plin în ultima vreme de pe urma crizei comediei contemporane: ea ne-a dat prilejul să vedem (sau să revedem!) marile modele, maeștrii comicului cinematografic. *Cînd comedia era rege* sau *Vîrsta de aur a comediei* ne-au dovedit că reacționăm la fel de prompt la gagurile care acum treizeci sau patruzeci sau chiar cincizeci de ani îi desfătau pe părinți sau pe bunici. Iar, hohotele noastre, foarte firești, depun mărturie — pentru a cîta oară? — în favoarea acestor pionieri ai rîsului cinematografic, creatori inspirați, care merită întreaga recunoștință a multor generații de spectatori.

Deci, sîntem sau nu dispuși să privim iar un film de pe vremea „epocii de aur"? Îmbătrînirea peliculei pune oare în cumpănă valoarea operei? Vom fi oare nevoiți să facem eforturi ca să ne amintim de importanța istorică a filmului și astfel să ne smulgem mai ușor un zîmbet? De loc. Ochiul nostru la început înduioșat, devine atent, rîsul ne cuprinde, ne copleșește. Un rîs de bună calitate, sănătos, naiv, reconfortant. Sîntem chiar sensibili la gaguri care nu fuseseră prevăzute decît pentru gustul spectatorului de atunci. De ce? Pentru că își păstrează întreaga acuitate satirică. Iată de pildă *L'étroit mousquetaire*. Parodiind filmele de capă și spadă (pe vremea aceea apanaj al celebrului Douglas Fairbanks), Max-d'Artagnan se bate cu cîte 20 de voinici deodată, sare de pe zid direct în șa, brațul lui zeci de morți împarte, exact ca.... în triumfătoarele filme (și nu numai italiene) de astăzi, mișunînd de spadasini încercați. Am vrea să amintim doar o scenă în care șarja comică atinge o mare inspirație. Unul din „cadavrele" proaspăt răpuse de Max-d'Artagnan se lungește mai comod pentru ca să figureze cu cît mai puțină osteneală în tabloul de vînătoare muschetărească și strecoară dibaci o bucăță de lemn între ascuțișul spadei ucigașe și o anumită parte mai sensibilă a trupului său.

Credincios povestirii lui Dumas (din care lipsește doar Milady) Max Linder îi parodiază ritmul, asociind duelul cu floreta și urmăririle pe motocicletă, misivele cu pecete regală și biletele de dragoste bătute la mașină sau convorbirile telefonice.

În *Șapte ani de ghinion* există o scenă rămasă celebră în istoria cinematografului pentru arta interpretării ei. Max a chefuit toată noaptea și se întoarce acasă pe două cărări. Spre prînz se trezește mahmur și cam buimac. Între timp, valetul său a spart oglinda mare din baie și nu a apucat s-o înlocuiască pentru că Max se pregătește să se bărbierească. Ingenios, Scapin cel modern se travestește într-un alt Max și, din spatele ramei goale, mimează toate gesturile acestuia ca și cînd ar fi imaginea lui din oglindă. Efectul comic este suprem. Nu știm în ce măsură ideea este originală (probabil că a fost împrumutată de la music-hall), dar execuția este demnă de virtuozitatea unui mim de geniu.

Chiar dacă în aceste trei filme comicul lui Max Linder pare vag americanizat, el rămîne totuși în esență

„Mănuși de culoare bej, șapcă, botine de lac, ghetre. Această compoziție vestimentară dădea junelui și subțirelului dandy o demnitate plină de melancolie, contrastînd caraghios cu chelfănelile pe care le încasa". (Georges Sadoul).



foarte francez. (Este filiera pe care mai tîrziu se vor înscrie un Tati sau un Etaix.) Un comic de nuanțe, subtil, abia schițat, foarte departe de glumele mai greoaie made in Hollywood. Max nu ezită niciodată să prefere surîsul rîsului: el are timp, are răbdare să-i arate pe îndelete spectatorului fiecare gag pentru a-i lăsa vreme să-l aprecieze cum se cuvine. Fără a știrbi însă nimic din ritmul frenetic cerut de comedia de gag. Gagul atrage după sine, impune, apariția unui alt gag. N-ai timp nici să respiri. Se acționează. Aceasta e legea cinematografului mut și rar această lege a fost aplicată cu mai multă scrupulozitate. Mă refer în deosebi la *L'étroit mousquetaire*, capodoperă a filmului-parodie.

Poate că maniera lui Max Linder să nu fi fost atît de departe de cea a unui Mack Sennett de pildă și a peliculelor Keystone. Personajul însă este diferit iar acest personaj, în *Șapte ani de ghinion* și *Fii nevasta mea* pare împrumutat dintr-un vodevil. Deci se apropie întrucîtva de teatru. Max este în primul rînd un excelent, admirabil, strălucit actor. În filmele sale, camera de luat vederi are mai puțină importanță decît prezența lui, indispensabila sa prezență. O clipă dacă iese din cadru, ritmul scade, tensiunea slăbește. Totul se prăbușește. Universul comic se sprijină pe umerii săi. El singur știe și poate să anime scena.

Filmele sale au căpătat azi puritatea imuabilă a clasicilor. Acest montaj de trei pelicule realizate în anii 20 în Statele Unite dezvăluie privirii noastre pe acel căruia Charlot îi adresa următoarea dedicație: „Lui Max, maestrului, inegalabilului, din partea discipolului său."

Rodica LIPATTI

Mistificarea demistificată

PROCESUL DE LA NÜRNBERG, o producție a studiourilor americane.
SCENARIUL: Abby Mann.
REGIA: Stanley Kramer.
OPERATOR: Ernest Laszlo.
MUZICA: Ernest Gold.
INTERPRETEAZĂ: Spencer Tracy, Richard Widmark, Burt Lancaster, Marlene Dietrich, Judy Garland, Montgomery Clift și Maximilian Schell.



Burt Lancaster într-o magistrală compoziție: Janning

Deși întotdeauna am fost adversarul criticii impresioniste în estetica cinematografică, chiar și după a doua vizionare a celui mai recent film al lui Stanley Kramer *Sentința de la Nürnberg* (tradus la noi după criterii inexplicabile prin *Procesul de la Nürnberg*), mă văd tentat să-mi relev mai întîi covîrșitoarea impresie exercitată asupra mea de această peliculă. În astfel de situații e ușor să înlocuiești argumentul științific prin demonstrații afective și analiza prin sentiment. Închis mai bine de trei ore într-o sală de disecție a monstruosului aparat de justiție hitlerist, sînt pus să asist la o adevărată autopsie a fascismului executată pe un cadavru viu. Citind titlul filmului, sîntem tentați să credem că avem de-a face cu primul mare proces al criminalilor de război naziști a cărui sentință a fost pronunțată în 1947. Ne așteptăm să vedem fosta panoplie umană a camarilei hitleriste în toată decrepitudinea pe care a cunoscut-o după capitularea celui de-al III-lea Reich, cînd popoarele și-au țintuit criminalii pe banca acuzării. Dacă ar fi fost așa, forța de document a filmului ar fi fost poate mai mare, dar nu știu dacă problematica și ideea artistică îmbrățișată de realizator ar fi avut aceeași putere de sugestie. Galeria marilor potentați naziști, siniștri acționari ai trustului morții care a funcționat în inima Europei între 1933 și 1945 ni s-ar fi relevat poate sub aspectul intim demențial de posedați ai unei colective *psihopatia sexualis*. Atît. Pe cînd Stanley Kramer își propune mai mult, și cred că realizează mai mult. Pentru filmul său el se inspiră dintr-o nuvelă de Abby Mann prezentată într-o ecranizare de televiziune. Scriitorul a descoperit în procesul celor 99 demnitari fasciști, care a succedat primul mare proces de la Nürnberg — 1947, un puternic filon de emotivitate artistică printr-o abordare curajoasă a uneia dintre cele mai inedite fațete ale lichidării celui de-al doilea război mondial: judecata foștilor judecători fasciști, aducerea pe banca acuzării nu atît a principalilor autori ai abominabilei crime albe, ci tocmai pe oamenii legilor fasciste, pe cei ce și-au exercitat „misiunea" din umbra acestor legi. Pe fostul ministru de justiție al celui de-al III-lea Reich, Ernst Janning (Burt Lancaster) și alți trei magistrați fasciști, oameni-cheie ai sumbrelor tribunale „excepționale", unii dintre cei ce conștient au aplicat legi strîmbe și au netezit calea spre apariția cumplitelor lagăre de exterminare, prin condamnarea a milioane de nevinovați.

Celor patru le sînt factic opuși, doi: judecătorul Dan Haywood (Spencer Tracy) — un bătrîn magistrat provincial dintr-un ținut îndepărtat al Americii, și acuzatorul (Richard Widmark). Apărarea e magistral interpretată de Maximilian Schell în figura tînărului avocat Rolfe, care ni se relevă pe parcursul procesului ca un eventual și posibil Janning, dacă ar fi avut ghinionul să se nască cu numai zece ani mai devreme. Pe parcursul celor trei ore desfășurate în proporție de 90 la sută în sala de judecată, asistăm la confruntarea acuzaților cu două din fostele lor „procese" — ambele însă menite să demonstreze teza că marile orori ale fascismului au devenit posibile atunci cînd primul om pe care tribunalul îl știa nevinovat, a fost trimis la spînzurătoare. Este cazul unui bătrîn evreu acuzat de *Rassenschande* (profanare rasială), dublat de impresionanta relevare a modului cum un tînăr muncitor — acuzat de deficiență mintală pentru faptul că la o verificare ignorase datele de naștere ale lui Hitler și Goebbels — fusese condamnat la sterilizare. Judy Garland în rolul tinerei fete implicată în procesul de profanare rasială și Montgomery Clift în rolul muncitorului sterilizat, apar pentru cei de pe banca acuzaților ca martorii vii ai unui sinistru trecut.



S-au întîlnit la acest Proces doi „monștri sacri" — Spencer Tracy și Marlene Dietrich

Evident, ca în orice film în care ne sînt dezvăluite dezbaterile și culisele unui mare proces, avem de-a face cu un continuu suspense, cu lovituri de teatru, cu pledoarii sclipitoare, revelări neașteptate. Sala plină de oameni e doar un decor, la fel ca stenografele tăcute, ca interpreții din cuștile lor de sticlă, ca gardienii poliției militare americane. Totul nu formează decît ambianța în care se desfășoară un gen nou de „12 oameni mînioși" — confruntarea dintre acuzați și judecători, și dintre apărare și acuzator. Dincolo de sala tribunalului însă, fundalul e lărgit și aprofundat social — puținele scene de exterior, episoadele în care într-un mod direct sau indirect se exercită presiuni asupra judecătorului, apariția Marlenei Dietrich în rolul văduvei unui general din aristocrația prusacă executat ca criminal de război — toate acestea formează cadrul real al anilor 1948—49 cînd s-a desfășurat procesul celor 99.

Mai mult, succesiunea evenimentelor politice ale timpului, cu implicațiile pe care acestea le aduc procesului de la Nürnberg, sugerarea de către militari superiori americani a unei sentințe „realiste", care să țină seama de interesele Americii în Europa și de faptul că pentru realizarea acestor interese țara judecătorului Haywood are nevoie de o Germanie activă — demonstrează actualitatea criteriilor superioare „de stat" conform cărora și în cel de al III-lea Reich s-au exercitat presiuni asupra celor meniți să apere dreptatea. Intransigența bătrînului judecător american se dovedește însă inutilă. Ultimul insert al filmului pare chiar că o ridiculizează printr-o amară ironie: din cei 99 condamnați la muncă silnică pe viață în procesul terminat la 15 iulie 1949, în momentul turnării filmului nu se mai afla nici măcar unul singur în închisoare!

La al șaselea film al său, Stanley Kramer, fostul producător al filmelor *Campionul* (1949), *Moartea unui comis voiajor* (1952) și *Uragan pe Caine* (1954) se dovedește încă o dată un regizor angajat față de unele dintre cele mai acute probleme ale umanității. De altfel și cele două filme ale sale care au rulat în ultimii ani pe ecranele noastre (*Lanțul* — 1958, unde aborda problema discriminării rasiale în America și *Procesul maimuțelor* — 1960, pledoarie pentru libertatea conștiinței) ni l-au demonstrat din plin ca pe unul dintre cei mai remarcabili regizori americani contemporani.

Mulți critici occidentali i-au reproșat trecerea de pe fotoliul de producător pe scaunul regizoral, văzînd în arta sa, ori pasiunea de „a se amuza cu

cea mai formidabilă jucărie" (Orson Welles dixit), ori o refulare a sentimentului angajării față de contemporaneitate. Dar pentru Kramer a face un film înseamnă „a aborda o mare problemă contemporană printr-o intrigă de interes universal". Unii l-au acuzat — à propos de acest ultim film al său — de demagogie politică. Alții de altruism burghez. Alții (s-au găsit și din aceștia) de iresponsabilitate. „N-am vrut să fac morală" — pare a se scuza Kramer în fața acestor critici completînd: „Acest film se adresează conștiinței umanității". Cunoscutul critic francez Marcel Martin îi parafraza aceste cuvinte formînd din ele un portret: „Kramer este omul care se adresează conștiinței oamenilor prin mijlocirea cinematografului".

O distribuție excelentă, o regie sobră, o scenografie sugestivă, mișcări de aparat luate prin travelinguri de învăluire, prin gros-planuri menite să surprindă fețe parcă cioplite în piatră, transfocatoare explozive ori de cîte ori personajul aflat în fața aparatului lua printr-un cuvînt sau o simplă expresie, o atitudine revelatoare. Excepționale în acest sens portretele realizate de Montgomery Clift, de Maximilian Schell și în muțenia ori în cutremurătoarea sa declarație, de Burt Lancaster.

Un film greu, care depășește posibilitatea de a fi catalogat simplu: „frumos" sau „urît". E un film absolut necesar, cum e necesară conștiința.

I. G.



Kiril Lavrov (alături de Irina Bunina) a intuit exact temperatura interioară a personajului.

O poliță cu acoperire

CREDEȚI-MĂ, OAMENI! — o producție a studioului M. Gorki din Moscova
SCENARIUL: Iuri Gherman; **REGIA:** I. Gurin, V. Berenstein; **IMAGINEA:** M. Kirilov.
INTERPRETEAZĂ: Kiril Lavrov, Vladimir Samoilov, Vsevolod Kuznețov, Irina Bunina, S. Cekan, S. Plotnikov.

Convingerea că omul e perfectibil, încrederea în capacitățile fiecărui individ de a-și recunoaște și îndrepta erorile, de a se autodepăși, constituie coordonate etice fundamentale ale socialismului. Altfel, grija acordată reeducării delicvenților și-ar pierde sensul, iar reintegrarea lor în societate ar fi practic imposibilă. Evident, nu poate exista încredere „în alb", cu ochii închiși. Aprecierea principială a fiecărui caz în parte, în raport cu datele sale concrete, exclude în egală măsură sentimentalismul și suspiciunea de gheață, concesiile blajine și rigiditatea. Și tocmai pentru că în asemenea situații e foarte dificil de trasat o conduită rigidă, tocmai pentru că verdicte generale, valabile oricînd și oricum, nu se pot da, problematica abordată în *Credeți-mă, oameni!* se dovedește extrem de interesantă.

Centrul de interes îl reprezintă destinul unui deținut de drept comun — Lapin — a cărui evadare neașteptată cu puține zile înaintea termenului de eliberare trezește, pe drept cuvînt, nedumeriri. Toți se întreabă, se caută o explicație plauzibilă: atitudinea lui în lagăr nu lăsa să se bănuiască nimic. Dimpotrivă, existau elemente care dădeau speranța că omul va putea deveni un cetățean onest și util societății. Și dintr-o dată un accident provocat: două camioane avariate, un mort și Lapin dispărut împreună cu un alt deținut, bandit periculos.

Sîmburele original al scenariului lui Iuri Gherman rezidă în confruntarea dintre evadat și viața civilă, în mijlocul căreia Lapin se mișcă stînjenit, fără acte, fără identitate, după ce s-a sustras urmăritorilor și s-a salvat din cumplita încercare a atacului lupilor în plin viscol. Încercările lui de a restabili vechi legături, de a-și găsi un rost, stau sub semnul zădărniciei, pentru că omul nu mai vrea de fapt să se întoarcă la îndeletnicirile de altădată, nu mai vrea să fure, să înșele. Dar nici să se angajeze la o treabă cinstită nu poate, deoarece riscă în orice clipă să fie suspectat, recunoscut și arestat. Eroul evoluează între acești doi poli: refuzul de a reveni la existența trecută și imposibilitatea de a se integra unei vieți normale, căci situația lui e anormală. Interpretul lui Lapin, Kiril Lavrov (pe care nu l-am uitat din *Vii și morți*, ecranizarea după Simonov) a intuit exact temperatura interioară a personajului. El comunică din detalii aproape imperceptibile (o privire aruncată pe furiș, tremurul degetelor care țin țigara, ușoara simulare a aerului degajat), încordarea, starea de alarmă ce domină în permanență personajul. Îl simțim neîntrerupt oscilînd între dorința de a trăi calm, de a avea un cămin, o dragoste și impulsurile înrăite ale omului lovit de viață, dușmănind parcă pe toți.

Nuanțele pe care actorul le conferă personajului contribuie într-o măsură la suplinirea unor carențe ale scenariului și regiei. Căci, descriind evoluția lui Lapin, vizînd o disociere între fondul cinstit al eroului și trăsăturile reprobabile pe care împrejurările i le-au grefat, regizorii Ilia Gurin și Vladimir Berenstein s-au oprit la treapta constatării lucrurilor. Notații adesea revelatoare compun ambianța și conturează figura centrală a filmului. Dar lipsește urmărirea atentă a mișcării sufletești a eroului. În cîteva rînduri, clișee melodramatice amenință tonul în genere discret, reținut, luînd locul analizei reclamată de factura filmului. Sînt — către final — momente izbutite, realizate cu forță sugestivă. La un spectacol de operă unde întîmplarea îi aduce în față pe urmărit și pe urmăritor, tensiunea dramatică a situației e dublată de atenta dezvăluire a psihologiei eroilor. Explicația decisivă dintre Lapin și colonelul Anohin se petrece într-un foaier cu oglinzi care multiplică imaginile celor doi protagoniști, le amplifică parcă replicile și reacțiile, subliniază într-un contrast vibrant spaima disperată a lui Lapin (care se agață de o ultimă speranță: să i se acorde măcar o dată încredere) și calmul, siguranța de sine a miliției. Lăsîndu-l liber pe evadat, colonelul nu emite o poliță morală în gol, ci săvîrșește un act cu profunde implicații educative.

Tinerii regizori Gurin și Berenstein și-au făcut o datorie de onoare, ținînd să termine filmul *Credeți-mă, oameni!* la care începuse să lucreze înainte de a muri, dascălul și maestrul lor Leonid Lukov.

Mihail LUPU

MERIDIANE

HOȚUL GIOCONDEI

Anul 1965 se pare că o situează pe Marina Vlady sub semnul... Monei: Mona din *Steaua fără nume* a lui Mihail Sebastian și Mona Lisa, personajul central al precedentului film al vedetei, *Hoțul Giocondei*.

Scenariul ciudatului *Hoț* realizat de Michel Deville istorisește povestea lui Vincent și a celor două femei din viața sa. Vincent este un tînăr seducător, de vreo 30 de ani. Cele două femei din viața sa locuiesc la Paris. Prima, Nicole, este o fată săracă, care-și cîștigă existența ca servitoare într-un hotel foarte modest. Cea de-a doua, celebră, a fost foarte bogată și trăiește de secole agățată pe zidul Louvrului. Ea se numește Mona Lisa sau Gioconda. Într-o bună zi, îndrăgostit de Mona Lisa (pe Nicole nu o cunoscuse încă), Vincent se hotărăște s-o răpească, cu alte cuvinte să fure Gioconda. De reușit va reuși, dar în același timp o va descoperi și pe Nicole, replica în viață a faimoasei florentine. Și de aici, bineînțeles, mii de peripeții...



„Mai degrabă o fată frumoasă în carne și oase decît un tablou celebru agățat într-un muzeu", pare să cugete Vincent.



Vincent (George Chakiris) este un tînăr seducător, iar Nicole (Marina Vlady) o jupîniță care seamănă ca două picături de apă cu Gioconda.

Marina Vlady sau... Mona Lisa descinsă din tablou.



O partitură pentru solist

ÎNVĂȚĂTORUL DIN VIGEVANO — o producție a studiourilor italiene.
SCENARIUL: Age Carpelli, după romanul lui Lucio Mastronardi.
REGIA: Elio Petri.
IMAGINEA: Otello Martelli.
INTERPRETEAZĂ: Alberto Sordi și Claire Bloom.

Așa cum în anii din urmă la unele cinematografe cu filme experimentale, o dată cu biletul de intrare ți se dădea o pereche de ochelari jumătate roșii, jumătate verzi, pentru a da relief imaginii, astăzi un subiect cu înclinații „melo" sau tragice va fi tratat, nu cu seriozitate, ci prin prisma comediei, pentru a te face să rîzi acolo unde generațiile antebelice erau tentate să plîngă.

În primul rînd renumit ca producător de pantofi. Pantoful devine atributul averii sau al sărăciei și fiecare poartă pantoful pe care „îl merită": sînt pantofi obraznici, eleganți, umili, modești. Ironia implicată este exploatată cinematografic în cîteva secvențe izbutite, dar pe parcurs ideea se pierde și cu ea întreg filmul se risipește într-o serie de incidente fără substanță.



Alberto Sordi: un actor la care virtuozitatea nu afectează autenticitatea personajului.

Nu avem de-a face numai cu o modă, ci cu o modalitate artistică menită să facă din film o tribună a ideilor critice de la care să se rostească, prin filtrul unui zîmbet, adevăruri dureroase și, fără a submina fondul problemelor dezbătute, să antreneze publicul către teme cărora uneori i se refuză.

Soluția este pe cît de nouă pe atît de tradițională, tragicul și grotescul și-au dat mîna în diferite contexte ale creației artistice.

Cinematograful italian abordează cu precădere acest stil. L-am văzut cu succes ilustrat în *Marele război* (Mario Monicelli), în *Cu toții acasă* (Luigi Comencini), în *Viață dificilă* și în *Marșul asupra Romei* (Dino Risi), în filmele lui Pietro Germi etc.

Cu *Învățătorul din Vigevano*, regizorul Elio Petri urmează aceeași linie, fără a aduce însă aportul unor noi idei la trama deja cunoscută.

La început, filmul promite să găsească o rezolvare originală. Orășelul în care se petrece acțiunea este

Povestea învățătorului Montebelli este în fond tristă. Sordi întruchipează intelectualul disprețuit de lege și umbrit de strălucirea industriașilor, el este tipul de erou care sub o siluetă mototolită și stîngace adăpostește o inimă largă în care nu-și au locul decît ideile mari — de cinste, demnitate, înțelegere pentru oameni, stimă și generozitate. Modest slujitor al marilor idealuri, învățătorul nu este investit cu calitățile necesare ca să devină și un apărător al acestora; el nu reușește decît să se facă ridicol fiind mereu sortit eșecului. Acțiunile îi sînt fără finalitate, spaimele și dorințele rămîn fără concluzii, experiența nu-l învață, ci doar îl obosește.

Umilit la școală de un director tiran și infatuat, iar acasă de tînăra lui soție care se visează mîngîiată nu numai de dragostea bărbatului, ci și de favorurile banului, el își pierde treptat toată autoritatea pe care nu i-ar fi putut-o asigura decît reușita în viață. Scurta și ratata-i încercare de a trece în lumea celor care știu să facă bani, apoi pierderea soției care optează pentru un drum mai facil în viață, în sfîrșit o ultimă lovitură — moartea ei — îl determină să se reîntoarcă, plin de speranțe, la meseria de învățător pe care o iubește. Dar atitudinea plecată în fața directorului, cadru cu care se încheie filmul, repetă de fapt începutul, înscriind existența acestuia într-un cerc vicios, închis cu cătușele unei tristeți fără ieșire.

În mare parte scenariul a fost conceput ca o partitură pentru solist și Alberto Sordi, ajuns la o matură cunoaștere a tainelor actoricești, magistral înzestrat pentru acest gen de erou, demonstrează o adevărată virtuozitate interpretativă. Lui îi revine de fapt meritul de a păstra și interesul și intensitatea dramatică a filmului.

Adina DARIAN

Nu se doarme în expresul de Paris

EXPRESUL PARIS-MÜNCHEN, o producție a studiourilor DEFA.
SCENARIUL: Gottfried Grohman, Lothar Zoller.
REGIA: Hans-Joachim Hildebrandt.
IMAGINEA: Hartwig Strobel.
INTERPRETEAZĂ: Hanjo Hasse, Katya Paryla, Eva Maria Hagen, Eugen Schaub.

A măsura valoarea filmului polițist cu alte criterii decît cele ce-i sînt proprii, echivalează cu a-i pretinde unui meci de box — de exemplu — grațiile stilizate ale baletului. *Expresul Paris-München* este un onest film de serie, dar geniul cu care un Hitchcock s-a putut sluji de procedeele genului pentru a exprima angoase cvasi-metafizice nu e firește la îndemîna oricui.

Să nu ne refuzăm, așadar, plăcerea de a savura obișnuita mixtură preparată și servită cu pricepere de regizor și scenarist. E vorba de un atentat săvîrșit pe distanța Paris-München, asupra unui profesor, specialist în automatică. Nu lipsește, cum era de așteptat, nici unul din ingredientele clasice ale genului, nici hora suspecților asupra cărora se îndreaptă pe rînd bănuiala noastră, nici doza de violență prescrisă, nici condimentul erotic de rigoare, și nici detectivul de profesie care pînă la urmă face o cauză personală din ceea ce fusese inițial o misiune „salariată". Ca în orice film care se respectă, s-a făcut apel pe parcurs și la perspicacitatea spectatorului căruia i se oferă satisfacția de a surprinde cu o fracțiune de secundă înaintea anchetatorului amănuntul revelator.

Faptul însă că acest film, conceput inițial pentru televiziune, ne este prezentat pe ecranul mare al cinematografului, ne îndeamnă, vrînd-nevrînd, să-i măsurăm cu un criteriu nespecific: să-i reproșăm o verbozitate suportabilă numai pe micul ecran. Uităm însă de acest neajuns de îndată ce apare Hanjo Hasse, interpretul detectivului Frank Winter. Cu un fizic aflat la antipodul concepției curente despre vedeta de cinema și despre eroul filmului de aventuri, actorul impune pe ecran o prezență aproape fascinantă. Un facies puțin exotic, o expresie ambiguă de pisoi surprins cu mustățile în smîntînă, un mers strecurat, de felină vinovată, oferă o imagine anticonvențională asupra eroului anchetator. Imagine opusă canoanelor care-l cereau „fără frică și prihană", ca un adevărat apărător al dreptății.

E poate semnul unei evoluții a genului polițist — în film sau literatură — către jocul pur sportiv, în care nu mai este vorba de lupta între bine și rău, ci de două forțe egale, ca albul și negrul de la șah, în a căror înfruntare se desfășoară arta jucătorilor? Motiv pentru care cele mai multe cărți și filme polițiste își caută astăzi subiectul, întocmai ca și cel de față, în jungla spionajului industrial.

Ella RIND

Un actor care schimbă imaginea convențională a detectivului (Hanjo Hasse), alături de o grațioasă (și convențională) ingenuă fatală (Eva Maria Hagen).



CONTRA CRONICĂ

Un toreador înspăimîntat: BARDEM

„ÎN CEEA CE MĂ PRIVEȘTE, EU SÎNT 70 LA SUTĂ CREAȚIA CRITICII FRANCEZE"*

(Bardem — într-un interviu acordat revistei franceze „Cinéma" 1962)

Dacă am admite să privim relațiile dintre un regizor și critică asemenea unei corride — și e mai reconfortant astfel decît să le identificăm cu o adevărată junglă, cum fac unii — bilanțul trofeelor cucerite de Bardem de la cronicarii noștri, după *La ora 5* și *A trecut o femeie* ar mai fi (în limbajul de specialitate): două urechi și aplauze pentru primul, aplauze și tăcere după al doilea. Două urechi — adică mulțimea acordă toreadorului victorios dreptul să taie urechile taurului învins și să le ia cu dînsul — nu e puțin, fără a fi însă superlativul. Mai sus de „două urechi" ar fi tăierea cozii animalului, trofeu superb, de vis. ((Superlativul: ieșirea în triumf pe marea poartă a arenei). Mai jos — „o ureche"; mai rău — doar aplauze; și mai rău: fluierături; ultima treaptă: indiferența. Personal, dacă aș fi fost în prezidiul unei corride, în care evolua Juan Antonio, pentru *Orele 5*... nu i-aș fi acordat nici o ureche, numai fluierături și tăcere, pentru „*Femeie*"...aplauze și atît.

Bardem e un toreador obosit. Și mai grav: înspăimîntat. Dintre toate spaimele care se pot cuibări într-un suflet de toreador, una e cu deosebire groaznică — și nu trebuie să fi văzut neapărat o corridă, e suficient să ai în tine simțul creației ca s-o înțelegi... Nu frica de taur, nu spaima de public, ci teama de eșec. În Bardem, în gîndirea lui de artist, în mișcările spadei și capei lui, s-a infiltrat groaza eșecului. Nimic nu mai e sigur, nimic nu are strălucire, forță, mîna tremură, ochiul ezită, totul alunecă în contact cu sudoarea de moarte care-ți impregnează dezgustător costumul strălucitor de „torrero". Și, Sancta Maria, ce „torrero" era Juan Antonio Bardem! Ce tauri a ucis, ce corride superbe a cîștigat la viața lui!

Pentru noi, Bardem n-a fost creația criticii franceze; exact ca marele său stră-stră-străbun, cavalerul de la Mancha, cel mai straniu dintre toreadorii lumii care și-a permis doar să înlocuiască taurul cu morile de vînt pentru a le supune, Bardem e creația și „cavalerul faptelor sale" care se numesc *Comicos*, *Moartea unui ciclist* și *Strada Mare*. Ce aduceau ele în arenă — în acea vreme cînd Godard, Truffaut, „nouvelle vague"-ul francez și „free cinema" erau doar „novilleros", adică tineri care nu înfruntau bestia, doar uceniceau, Michelangelo Antonioni abia își făcea „mîna", iar neorealismul italian intra lent în reflux? În lupta cu taurul negru și furios, încercînd mereu să te debordeze — căci nu o dată realitatea a apărut ochiului de artist, sub înfățișarea unui taur — Bardem introducea ceva din arta marilor toreadori de după război, Belmonte, Manolete și, ultim reprezentant, Cordobes. (Cine a avut răbdarea să urmărească cronica tauromachică contemporană, a depășit uimirea în fața faptului că toreadorii celebri sînt discutați pe cel mai serios ton, de cei mai serioși specialiști, în termenii artei și alăturarea unui regizor de maeștrii corridei nu-i va șoca. Tauromachia e o metaforă a vieții, ca și arta, nenumărați termeni le sînt comuni — e suficient să citești de pildă, cum „discută" Jean Lacouture, unul din marii publiciști politici francezi, arta unui „El Viti" — stea de primă mărime a sezonului 1965, „unul din maeștrii generației sale, cel care ucide taurii cu cel mai cinstit curaj, în cel mai frumos stil": „Față de efectele zgomotoase ale lui Benitez, El Viti pare să impună o torridă jansenistă, o întoarcere la izvoare, virtuțile stilului și curajului...Dar impasibilitatea lui monahală frizează uneori cabotinajul, uscăciunea lui prea deseori trădează o incapacitate în a organiza participarea mulțimii la aventură — limita la care tauromachia nu mai e altceva decît o tehnică a cruzimii"... Sîntem în plin limbaj de cronică artistică, nu?) Revenind: Belmonte, Manolete și apoi Cordobez au impus o revoluție: „lucrul din ce în ce mai strîns și imobil, din ce în ce mai aproape de bestie...", „stilul patetic imobil". Bardem — fără a revoluționa cinematograful, firește, dar distanțîndu-se decisiv de manierele imediat precedente ale neorealismului italian și, oricum, aruncînd în aer convențiile filmului spaniol de turism și pitoresc — și-a însușit acest stil tauromachic, al patetismului imobil, anticipînd revoluția lui Antonioni. De cîte ori am văzut Antonioni, nu m-am putut opri să nu mă gîndesc la Bardem. Numai că Juan Antonio e mai natural, mai „normal", fără exacerbările de geniu ale angoasei antonioniene; cehovismul acreditat lui Michelangelo e însă mult mai afișat la spaniol. Îndrăznesc să spun că nimeni în cinematografia europeană de după război n-a fost mai cehovian în spirit ca Bardem. În fond, arta lui e a unui Cehov, care lucrează în arene cu tauri spanioli, după tehnica lui Manolete, enunțată mai sus. O apropiere delicată, blîndă, de fiara care se năpustește, fiara-mediocritate, fiara-vulgaritate, fiara-mizerie umană. Căci și acestea pot acționa ca fiarele, ca taurii. Aparatul lui Bardem pășește încet, fin, în vîrful picioarelor și apoi se plantează adînc în dramă, rămînînd acolo ca într-un joc de ochi-n ochi. Toreadorul nu mai face nici un pas înapoi. Fără efecte adiacente, fără teamă de a-l lăsa pe om să vorbească mult (ca în *Comicos*, unde dialogul devenea „stufos"), Bardem se colează pe erou, strîns, cît mai strîns, ca și cum ar vrea să-i taie răsuflarea mai întîi cu privirea — ochii lui descoperă asasinatul moral într-o farsă *(Strada Mare)*, tragedia adevărului într-un accident *(Moartea unui ciclist)* — taurul cedează puțin cîte puțin, fascinat de camera tenace în care joacă un licăr din pince-nez-ul lui Anton Pavlovici. Sabia împunge în tăcere, nu se aud urlete, toreadorul nu e mînios, nu e patetic — „patetismul imobil". Dar cine spune „patetism imobil", nu spune Cehov? Arta doctorului Astrov să fi ajuns să-i influențeze pînă și pe acești neașteptați dramaturgi, toreadorii? Bardem ar fi o dovadă. Numai că după *Comicos*, *Moartea unui ciclist* și *Strada Mare* au urmat *Răzbunarea* („titlu idiot", după cum spune Bardem, în locul celui prea rebel: *Secerătorul* — neadmis de cenzură...) și *Sonate*. Două căderi. De ce? Bardem nu a căutat scuze, dar în declarațiile lui sînt implicate cenzura spaniolă, lipsa de informații despre Spania și... critica franceză, cea „care l-a creat", totuși „lipsită de un punct de vedere de ansamblu, pur subiectivă"... *Sonate* a fost masacrat de critică, filmul cădea într-un vid creat de apariția „nouvelle vague"-ului francez, Bardem apărea demodat. „Pentru un realizator francez sau italian un eșec este totdeauna relativ. Un regizor spaniol n-are dreptul să-și rateze ocazia..." spune Bardem, adăugînd: "*...e greu să te refaci*..." — și cu aceasta ne trimite exact în inima dramei lui actuale, dramă tipică de toreador învins, peste care planează eșecul, ratarea, dubiul și mai ales teama de un nou eșec, ratînd o nouă ocazie. „*E greu să te refaci*..." — și asta se vede cel mai limpede în *La orele 5*..., film pe care regizorul îl dorea un *Comicos* al tauromachiei. Sîntem departe de *Comicos*, departe de Bardem învingătorul. Cea mai gravă eroare în asemenea clipe grele este aceea de a te îndoi de tine însuți, de a te pune tu însuți sub semnul întrebării și, ca atare, de a te părăsi, vrînd să fii altul, să faci ca alții. Ce e ratarea dacă nu renunțarea la ceea ce ești pentru necunoscutul din ceea ce ai vrea să fii — în cazul nostru un regizor de succes. În *La ora 5*...Bardem e disperat: montează brutal, grosolan și ineficace hălci de animale tăiate la abator, îndrăgostiți în pat și priviri de taur, vrea adică să fie șocant; părăsindu-și delicatețea, aparatul aleargă enervat și impotent, fără nimic din tactul și pudoarea de altădată, discreția e sacrificată pentru „un caracter demascator" arhicunoscut de la alții, fără spor artistic, în întregul material se simte nesiguranța artistului: actorii sînt schematici, fără har, contrafăcuți (mai ales toreadorul tînăr), niciodată n-am văzut într-un film de Bardem actori jucînd mai prost. Și peste toate — părăsirea tonului bardemian, abandonarea acelui patetism imobil — în film se strigă mai mult ca oricînd, drama e urlată simultan cu montajul care urlă și el, în limba lui, anulînd emoția. Așa — cu gesturile acestea brutale și iritate, cu asemenea agonică nesiguranță — nu lucrează decît toreadorii înspăimîntați de ratare. Mi s-ar putea replica: „Bardem a vrut să-și schimbe maniera!" Răspund: se poate, dar a reușit? Maniera se schimbă în două situații: ori ca învingător în propria ta manieră — și atunci în cea nouă se resimte clar conștiința artistului victorios și sigur pe el — ori ca învins, ca om derutat, care te apuci de altceva, fiindcă nu mai știi ce-i cu și în tine. Atunci ratezi din nou — și mulțimea fluieră. Doar cronicarii naivi, mulțumiți ca un film „să demaște", îți pot da dreptul să tai cele două urechi ale taurului ucis fără grație, fără stil, barbar, urît. Și pe urmă, ce dovadă mai elocventă a insuccesului în „noua manieră" — decît reîntoarcerea la cea veche și adevărată, înfăptuită în *A trecut o femeie*? Aici, Bardem, revine la el însuși. Peste melodramatismul poveștii („cel mai bun scenariu pe care l-am scris vreodată..." — susține Bardem, eroare semnificativă pentru spaima care-i denaturează judecata), peste caracterul „telefonat" al unor personaje: bovarica mic-burgheză, micul profesor provincial în care moțăie un poet, etc., — plutește, în sfîrșit fluidul din *Strada Mare*, fluidul cehovian, o aripă de inspirație bardemiană. Din nou tonul lui natural, obsesiile lui cunoscute împotriva filistinismului și vulgarității, reținute de data asta mai calm, „demascator" dar mai convingător, montajul sobru și din nou strîns pe erou, din nou grija pentru „planul doi" de o anume semnificație poetică în degradeu cenușiu, o anume pace de convalescent. Artiști buni, cărora li s-a transmis inspirația regizorului — și o actriță excepțională, Iulia Caba, un chip de Annie Girardot ceva mai în vîrstă, — care în *La ora 5*...era fără nici un relief.

„*E greu să te refaci*"... — dar mă rog ca Sancta Maria toreadorilor și cîțiva buni producători să-l aibă în pază pe Juan Antonio, să-i spulbere teama, să-i redea curajul...

Radu COSAȘU

*) Citatele articolului sînt luate din interviul reprodus în „Secolul 20" nr. 2/1963.

Acest gen de cadru (din ce în ce mai rar în creația ultimă a lui Bardem) vădește încă preocuparea regizorului pentru o compoziție studiată, sugerînd analogii, simboluri. Corinne Marchand în filmul A trecut o femeie.

Bardem descoperă tragedia adevărului într-un accident (Moartea unui ciclist). Lucia Bose și Alberto Closas.



Corespondență din Budapesta

O nouă coproducție maghiaro—austriacă: VACANȚĂ CU PARASCHIVA

Cea mai blondă actriță maghiară, Tordai Teri, deține rolul principal.

Cum își petrece concediul Paraschiva? Această întrebare nu mai constituie o indiscreție de cînd studioul „Sascha-Film" din Viena s-a hotărît să-i dea un răspuns pe ecran. Doi tineri din Viena se decid să-și petreacă concediul în Ungaria. Ca turiști ei fac o călătorie prin regiunile cele mai pitorești, prin orașele cele mai renumite ale țării, iar undeva în drumul lor, fac cunoștință cu drăgălașa Paraschiva, o fată plină de temperament. Ea devine călăuza lor și amîndoi se îndrăgostesc de ea.

Numele regizorului Franz Joseph Gottlieb este legat de o serie de filme destul de comerciale, dar încununate de succes: un *Winnetou* după romanul lui Karl May; patru filme polițiste după Edgar Wallace; un film istoric despre cea mai frămîntată perioadă a istoriei spaniole: războaiele cu maurii, și altele.

Operator este Richard Angst. Acest elvețian în vîrstă de șaizeci de ani a participat la 14 expediții științifice: a fost de două ori la Polul nord și de două ori la Polul sud. Pentru a turna un film a escaladat crestele munților Himalaia și de patru ori a turnat pe vîrful Matterhorn. A fost operatorul ultimului film mut turnat în Germania și al primului film sonor din Germania și Franța. Palmaresul său cuprinde 132 de filme artistice, printre care unele succese mondiale, ca de pildă *Copiii minune*, *Hanul din Spessart* și *Fantomele din Spessart* de Kurt Hoffmann.

Chiar și lista protagoniștilor constituie o atracție pentru publicul spectator. Götz George, fiul actorului german Stefan George. Cel mai mare succes din cariera sa a fost filmul antinazist, coproducția iugoslavo-germană *O excursie de bărbați* de Wolfgang Staudte. Rolurile feminine sînt deținute de franțuzoaica Marie Versini și Tordai Teri, cea mai blondă și mai fotogenică actriță maghiară.

Filmul va fi gata în primele luni ale anului viitor.

FENYVES GYÖRGY

INFORMAȚII

VENIȚI CU TOȚII PE BAIKAL

se intitulează noua comedie pe care Veniamin Dorman o turnează în studiourile „Maxim Gorki". Acțiunea se situează în jurul lacului Baikal, iar eroii sînt toți pescari.

ULTIMA ZI, PRIMA ZI

O serie de opt filme realizate de mai mulți regizori polonezi (cîteva nume și titluri: *Fata mea* — Eva și Czeslaw Petelski — povestea emoționantă a unui soldat sovietic care găsește un nou-născut pe pămîntul Poloniei, îl îngrijește, îi caută niște părinți adoptivi și va pleca din nou pe front sfîșiat de neputința de a nu-l putea înfia el însuși; *Ascunzătoarea* — St. Rozewicz — povestea unor partizani puși în fața unui grav conflict: trebuie sau nu să împuște un cerșetor bătrîn, care, descoperindu-le ascunzătoarea, ar putea s-o divulge nemților; *Pe malul Oderului* — B. Poreba; *Pe mîine* — L. Lorentowicz etc). Își propune să contureze caractere răscolitoare, conflicte morale și psihologice captivante. Acestea sînt, extrem de concis, valorile filmelor care schițează, împreună, un tablou autentic și profund uman, al ultimelor zile de război și primelor zile de pace.

O NAȘTERE PUȚIN OBIȘNUITĂ

15 vedete vor înconjura — ca zînele din poveste — venirea pe lume a...noii vedete Dany Carrel, interpreta unui rol triplu în ultimul film al lui André Cayatte, *Capcană pentru Cenușăreasă*. Cîțiva „nași": Danielle Darrieux, Jane Fonda, Annie Girardot, Audrey Hepburn, Michèle Morgan, Madeleine Robinson, Charles Aznavour, Jean-Paul Belmondo, Bourvil, Blier, Brialy, de Funès, Jean Marais. *Capcana* este cel de-al 30-lea film al artistei Dany Carrel, așa încît „nașterea vedetei" este mai degrabă confirmarea și consacrarea unui talent mult admirat. Dacă n-ar fi decît în filmele *Marile manevre* și *Porte des Lilas*.

SOCOTEALA DE ACASĂ...

Visconti i-a cerut lui Georges Cochon să adapteze pentru ecran romanul său „Stare de sălbăticie". Dar cum drepturile de autor nu erau încă disponibile, regizorul l-a rugat să... scrie scenariul după romanul „Străinul" al lui Albert Camus, în care rolul principal va fi interpretat de Alain Delon. Măcar atît! — comentează malițios „Le Figaro".

DIVINA ARE 60 DE ANI

Greta Garbo a împlinit 60 de ani! Admiratorii ei au primit cu tristețe și melancolie această aniversare. Din zi în zi, nădejdea de a o vedea pe Divină reapărînd pe ecran se îndepărtează tot mai mult. Și totuși unii afirmă că marea Garbo filmată cu inteligență ar fi tot marea Garbo. Vezi exemplul Marlènei Dietrich. Sînt mulți regizori și operatori care s-ar încumeta să o arate din nou publicului. Un singur om nu mai are încredere în Divina: Greta Garbo.

ÎNCOTRO SE ÎNDREAPTĂ CINEMATOGRAFIA SPANIOLĂ?

În patru ani, Luis Garcia Berlanga a avut ocazia să-și vadă cinci filme refuzate de precenzura spaniolă: *Los aficionados* (despre războiul civil spaniol), *Los gancheros* (despre viața tăietorilor de lemne), *Cobaye* (despre teroarea atomică), *Autobuzul* (despre pelerinajul unor femei în Europa) și *Gaz la fiecare etaj* (despre oamenii simpli).

Iată și comentariul autorului:

„Arta poate să se ridice oricînd deasupra tiraniei. Dar acest lucru cere să fii viclean, or eu cred că filmul „de aluzii" comportă multe inconveniente. Publicul nu vede întotdeauna simbolurile. Iar acest soi de machiavelism care constă în a inventa o poveste în funcție de cenzură este istovitor. În compromisuri ești obligat să trișezi și atunci, evident, îți pierzi libertatea de mișcare. De aceea, cu orice risc, prefer cărțile pe față...Talentele adevăratei cinematografii spaniole se găsesc în rîndul tinerei generații. Dacă sînt totuși pesimist cînd mă gîndesc la viitor, este că mi-e teamă că acești tineri regizori (ca de pildă Francesco Reguiero și Manuel Summer) vor fi obligați și ei să-și lase mîinile să atîrne în jos neputincioase..."

SECVENȚE



Pe un vapor s-au întîlnit, ca pe un fel de Arcă a lui Noe, cele mai diverse tipuri și mentalități. Morfinomana (Simone Signoret) și medicul care n-o poate salva (Oskar Werner), fascistul (José Ferrer) și anti-fascistul (Heinz Rühman), bătrîna cochetă (Vivien Leigh) și seducătorul de profesie (Lee Marvin). Concentrată în această insuliță plutitoare, ciocnirea dintre personaje este extrem de violentă, așa cum și forța unui exploziv este mărită prin concentrarea lui într-o bombă.

În fotografie, Simone Signoret și Oskar Werner. Despre Simone Signoret, Stanley Kramer, regizorul Corabiei nebunilor a spus: „Este incomparabilă". Numai ea poate încarna femeia ajunsă la maturitate, tandră, înțelegătoare și teribil de adevărată.



Această bătrînică simpatică și complet surdă, care nu înțelege nimic din ce se petrece în jurul ei, este tîrîtă spre moarte. Bărbatul cu figura răvășită nu e un sadic sau un dement. E un om slab, care nu are curajul să o ascundă pe bătrîna evreică vînată de fasciști. Dar el nu-și va putea suporta propria lașitate și se va sinucide.

Forța subiectului ales în Oglinda cu ciocîrlii, de către realizatorii filmului, Jan Kadar și Elmar Klos, i-a impresionat pe toți cronicarii. Opiniile asupra realizării filmului sînt destul de diferite. În orice caz filmul ceh a suscitat interes, deci și legitima noastră curiozitate de a-l vedea.



În Insula răufăcătorilor Joanna Jedricka e interpreta unei tinere (și să recunoaștem, drăguțe) geologe pornite în căutarea unei prețioase colecții ascunse în ruinele unui castel dintr-o insulă. Aventuri, urmăriri în mașini la viteze vertiginoase, o poveste de dragoste — sînt cîteva din elementele pe care își construiește comedia polițistă tînărul regizor Stanislaw Jedricka. Similitudinea de nume dintre regizor și actrița principală nu e întîmplătoare: sînt soț și soție.



Soldatul înșelat este unul din cele mai violente filme antirăzboinice creat în Japonia. Și de la Hiroșima încoace nu sînt puține asemenea filme. În timpul campaniei din Manciuria s-a legat o neașteptată prietenie între un intelectual (Takahiro Tamura) și un ex-gangster (Shintaro Katsu). Amîndoi urăsc războiul, unul din rațiuni filozofice, celălalt din motive personale. Acest curios cuplu — minte și forță, cap și trup — și acțiunile sale împotriva militarismului și militarilor, formează trama filmului lui Yasuzo Masamura.



În Urmărirea Jane Fonda (în clișeul alăturat) este soția unui evadat care fusese închis pe nedrept. Acțiunea acestui film se petrece în 24 de ore și este plină de tensiune. Șeriful (Marlon Brando) este convins de nevinovăția tînărului hăituit (James Fox) dar are de luptat cu întreaga lume bună a orașului. „Orașul, povestește Marlon Brando, este corupt de un magnat. El declanșează urmărirea sîngeroasă a evadatului care se va termina cu linșaj. Vreau să evit brutalitatea". Dar devotamentul lui Jane Fonda și lupta nobilă a lui Brando se vor dovedi a fi zadarnice. Acest film dramatic și realist este semnat de Arthur Penn, autorul nu mai puțin dramaticelor Miracol în Alabama și Un oarecare Mickey.



Veșnic tînărul și entuziastul Vittorio De Sica, îndată după terminarea filmului O lume nouă, pe care l-a turnat la Paris, a început o nouă producție: Vînătoarea vulpii. Vulpea, de fapt vulpoiul urmărit, e un faimos escroc (Peter Sellers) pe care „meseria" îl obligă să se transforme rînd pe rînd în doctor, turist, preot, jandarm, tip „beatles" sau regizor de cinema. O ocazie care înțelegem că l-a putut tenta pe Sellers, mare amator de travestiuri. Ceilalți actori cu care s-a înconjurat De Sica sînt vedete cu nume nu mai puțin răsunătoare: Paolo Stoppa, Akim Tamiroff și Victor Mature.

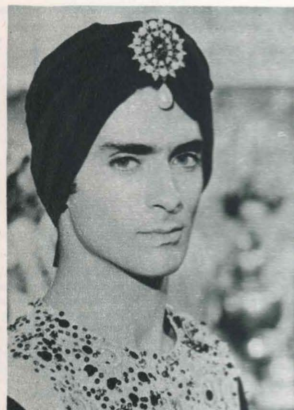


Ceea ce uimește și încîntă la Ewa Krzyzewska e nu numai frumusețea, ci și dezinvoltura cu care își ascunde farmecul — dacă rolurile i-o cer. Ea e — vă amintiți? — eroina din Ucigașul și fata. Și ea preferă acest rol deși, Kristyna din Cenușă și diamant i-a adus, în 1962, Premiul Academiei Franceze; deși a fost solicitată să lucreze și în alte țări (Război, în Iugoslavia), deși în Faraonul lui Kawalerowicz are o interesantă creație simbolică — femeia ideală visată de faraon. Cel mai recent film al ei se numește În ajun de sărbătoare și este o variantă modernă a eternei teme a iubirii. Regizorul acestei noi pelicule este un Francisc Munteanu polonez, un popular romancier care a trecut în spatele aparatului de filmat — Jerzy St. Stawinski. (Să nu mai fie divorțuri, Pinguin.)



Monica Vitti, așa cum a văzut-o Antonioni și a impus-o pe ecrane: tipul intelectualei din cinematograful italian. După sfîșietoarele aventuri, rătăciri în noapte și prin deșertul roșu, Monica Vitti a fost sedusă de dinamismul unui film polițist. În Modesty Blaise, ea a părăsit vechea armă, privirea tristă și goală, pentru alte arme ceva mai concrete: un ruj de buze care conține gaze toxice, un pieptene care se transformă în stilet, o brichetă aruncătoare de flăcări, false unghii ascuțite ca lama, un coc care — desfăcut — poate fi coardă de spînzurat victima. Și... multe alte asemenea mici auxiliare.

Noul Pygmalion care o transformă pe „la dolce Vitti" într-un James Bond feminin: regizorul englez Joseph Losey.



Straniul prinț oriental din sec. XVII este — l-ați recunoscut — Sami Frey, unul din campionii noului val. Erou al lui Godard în Bande à part, al lui Varda în Cléo *de la 5 la 7*, partener al lui B.B. în Adevărul, Sami Frey a părăsit blue-jeans-ul pentru costumul somptuos al lui Bachtiary Bey în cel de al treilea film din seria „Angelica": Angelica și regele. Partenerii lui sînt — se înțelege — Michèle Mercier și Robert Hossein, cuplul de îndrăgostiți ale căror aventuri constituie pretextul acestui serial.

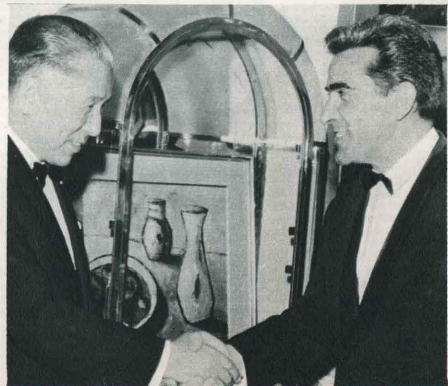
Despre regizorul filmului Bernard Borderie știam că este mare amator de filme cu „va urma", parfum de epocă și zăngănit de săbii. Lui i se datoresc și „Pardaillan"-urile. Dar nu știam, și ne bucură că am aflat, că în cadrul generației sale el este parizianul care posedă biblioteca cea mai vastă, că este romancier și pictor ale cărui pînze sînt apreciate de cunoscători.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE



Irina Petrescu s-a întors de la Budapesta. În timpul ultimului festival de la Mamaia, actrița noastră a fost invitată la „Hunia" pentru un rol în filmul lui Marton Keleti, **Istoria prostiei mele**. Personajul pe care îl interpretează e o tînără actriță franceză venită în Ungaria. Clișeul o arată printre partenerii ei: Eva Rutkay și Lajos Basti.

Filmele japoneze au pătruns de la o vreme în toate palmaresurile internaționale. În legătură cu relațiile cinematografice romîno-japoneze, există premisele unor schimburi fructuoase, în viitorul apropiat. Dl. Nagamasa Kawakita de la „Unijapan Film", principalul reprezentant al producătorilor și distribuitorilor niponi, președintele firmei Toho-Films, de vorbă cu Prof. Dr. Mihnea Gheorghiu, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă.



CELE MAI BUNE DOUĂSPREZECE FILME DOCUMENTARE ALE LUMII

Noapte și ceață

Regizorul Alain Resnais.

În anul 1934, după ce Hitler ajunsese la putere, pe teritoriul Germaniei funcționau numai două lagăre de concentrare, în anul 1939, în preziua războiului erau șapte, iar cînd inevitabila prăbușire a celui de-al III-lea Reich a început să se apropie, în anul 1945, pe teritoriul Europei ocupate existau nici mai mult nici mai puțin de 300 de K.Z. -Lagăre, centrale și „sectoare", pentru că între timp s-a introdus această subtilă diferențiere. În vîrful piramidei autorităților acestui mecanism al morții stătea SS Reichsführer Heinrich Himmler, iar ajutoarele lui cele mai apropiate erau: inspectorul general Glücks, șeful Gestapo-ului Müller și „specialistul pentru probleme evreești" — Eichmann.

În istoria lagărelor de concentrare au fost două date cruciale: 7 decembrie 1941 și 20 ianuarie 1942. În decembrie Hitler a dat ordinul desemnat cu criptonimul „Nacht und Nebel" (Noapte și ceață). Aceasta constituia o „carte blanche" pentru asasinii hitleriști, care le permitea trimiterea în lagărele de exterminare a tuturor străinilor suspectați de acțiuni îndreptate împotriva autorităților ocupate. Dacă nu sînt posibile emiterea și executarea sentinței de moarte — spunea acest ordin — în decurs de o săptămînă, cei arestați să fie trimiși în lagăre. Acolo însemnați cu literele NN, ei nu vor supraviețui mai mult de trei luni.

Șase săptămîni mai tîrziu, elita partidului, adunată la o conferință pe lacul Wannsee, a conchis că problema evreiască a ajuns la maturitate și deci poate fi soluționată definitiv (Endlösung). Soluționarea consta în trimiterea tuturor evreilor supraviețuitori la camerele de gazare construite în lagărele de concentrare. Cu alte cuvinte, în afară de „Nacht und Nebel" și „Endlösung", lagărele primeau o sarcină nouă și plină de răspundere. Mașina morții urma să funcționeze cu turații rapide. Cîte victime a înghițit ea oare? Nimeni n-a încercat să stabilească exact numărul celor uciși. Dar nu cred că greșim dacă stabilim această limită între 10 și 15 milioane.

SĂ NU UITĂM!

Nacht und Nebel — *Nuit et Brouillard* — este titlul ales de Alain Resnais pentru filmul documentar despre lagăre. În 1955, adică la zece ani după terminarea războiului, urmele crimelor începuseră să se șteargă, iar amintirile despre hecatomba celor nevinovați să pălească... În același timp se ridica o generație nouă, tînără, care cu greu își putea imagina că lucrurile se petrecuseră chiar așa. Filmul *Noapte și ceață* a fost creat nu numai pentru cinstirea memoriei celor asasinați, dar și pentru avertizarea celor rămași în viață. După cum a spus clar și răspicat Jean Cayrol, autorul comentariului, *Noapte și ceață* nu este numai un film de amintiri, dar și o operă care exprimă o mare neliniște. Dubla lui lecție este de a nu uita și de a privi atent în jurul nostru".

În clipa cînd a început realizarea filmului Alain Resnais avea 33 de ani. Anii războiului i-a petrecut la Paris; era copil încă și nu a făcut parte din „Rezistență", nu a fost pe front. Armata și-a făcut-o abia după terminarea războiului, în cadrul trupelor de ocupație din Germania și Austria. Trebuie deci să presupunem că abia în 1955 el și-a dat seama de existența lagărelor de concentrare. Colaboratorul său cel mai apropiat, scriitorul Jean Cayrol, a fost el însuși deținut al lagărelor de concentrare și și-a pierdut un frate în cuptoarele de la Mathausen. Resnais avea atunci la activul lui cîteva scurt metraje, printre care zguduitoarea *Guernica*. Acest document al primei crime hitleriste, nimicirea liniștitului orășel basc, distrus de bombele fasciste, a fost o introducere sui-generis la *Noapte și ceață*. Filozofia și planul de acțiune ale asasinilor erau aceleași, s-au schimbat doar metodele și, bine înțeles, amploarea crimelor.

Începînd realizarea filmului său, și-a pus întrebarea dacă în general este cu putință cuprinderea pe nouă sute de metri de peliculă, în decurs de treizeci de minute de proiecție, a gheenei milioanelor de oameni, a imaginii sintetizate a „Lumii lagărelor" („le monde concentrationnaire"), care poate apărea ca o lume de pe altă planetă? Totul depindea de găsirea unei concepții de ansamblu, a unei chei care să permită recepționarea unui lucru care prin conținutul său depășea limitele rezistenței și imaginației umane. Această cheie Alain Resnais a găsit-o împărțind filmul său în două planuri: astăzi și ieri.

9.000.000 DE FANTOME

Astăzi soarele strălucește și verdeața acoperă barăcile dărîmate. Peisajul este plin de liniștea toamnei, iar lumea pe care o vedem pe ecran (în culori naturale) nu se deosebește de lumea în care trăim și cu care ne-am obișnuit. Aceste barăci și terasamentele de cale ferată acoperite de iarbă ar putea fi tot atît de bine o fabrică părăsită. Deplasările lungi ale aparatului de filmat, secvențe cu durată de douăzeci de secunde, muzica liniștită și cuvintele calme, rostite lent, ale comentariului — iată optica turistului de astăzi, care întîmplător s-a rătăcit pe terenul fostului lagăr de la Dachau, Sachsenhausen sau Auschwitz. Dar cuvintele comentariului amintesc inevitabil de trecut, smulg din întunericul uitării cele 9.000.000 de fantome, tot ce a fost și ce pare de necrezut. Pe ecran apare „ziua de ieri a lagărului": secvente de film și fotografii înfățișînd mașina morții în plină desfășurare. Culoarea cedează locul albului și negrului, scenele sînt din ce în ce mai scurte, unele fiind doar instantanee de cîteva secunde. Se schimbă și stilul și ritmul comentariului. Cuvintele curg mai repede, se simte în ele mînia, ironia ascuțită, dureroasă. În muzică apar măsuri din trufașele marșuri hitleriste, 270 de scene documentare și 30 de scene colorate din ziua de astăzi: aceasta este proporția între trecut și prezent.

François Truffaut, încă pe vremea cînd era critic și nu regizor a considerat *Noapte și ceață* un film sublim, despre care este greu să vorbești... Fără îndoială că meritul principal de a fi realizat ceea ce părea irealizabil, aparține lui Alain Resnais. Dar nu numai regizorul merită cuvinte de laudă. Comentariul excelent a fost scris de Jean Cayrol. Textul este ceva mai mult decît o completare a imaginii, cel mai adesea el funcționează în contrapunct. Sînt puține filme documentare în care zona cuvîntului și zona imaginii să fie asociate în mod atît de exemplar. Alain Resnais a găsit și un strălucit interpret al textului în actorul parizian Michel Bouquet. Hans Eisler a compus muzica, care — datorită unei instrumentații originale și a aplicării motivelor repetate — realizează interesante efecte de contrast între sunet și imagine. Merită să subliniem că în film nu apar nici un fel de efecte naturale (țipete, zgomote etc.) ceea ce creează distanța necesară între operă și spectator și ajută la reliefarea diferențelor între ziua de ieri și cea de astăzi — diferență la care regizorul ținea în mod deosebit.

SOARE ȘI PACE

Importanța ideologică a filmului am subliniat-o. Am scris că nu este un film al amintirilor, ci un avertisment, nu un monument ridicat în cinstea celor dispăruți, ci un apel către cei vii, către soare și pace.

În cariera lui ulterioară, Alain Resnais a părăsit filmul documentar pentru creația artistică. După *Noapte și ceață* s-a născut *Hiroshima, dragostea mea*, *Anul trecut la Marienbad* și *Muriel*. Aparent, relatarea din lumea lagărelor de concentrare este complet ruptă de concepția regizorală, prin excelență scenică, din *Marienbad* sau din *Muriel*. Dar numai aparent. În realitate există o legătură foarte strînsă între filozofia lui Alain Resnais din filmele lui documentare și cele artistice. Tema superioară a creației lui Resnais este problema memoriei, iar problemele laterale sînt cele ale uitării și amintirii. Să-i dăm cuvîntul lui Alain Resnais: „Dacă nu am putea uita, nu am putea nici trăi, nici acționa. Acest adevăr m-a izbit pe cînd realizam *Noapte și ceață*. Nu doream să ridic un monument celor morți, încă unul printre cele multe, ci să mă opresc asupra prezentului și viitorului. Uitarea trebuie să fie constructivă. Trebuie să acționezi mereu. Disperarea este lipsă de acțiune, închidere în sine, iar pericolul rezidă tocmai în oprirea din acțiune". Cu alte cuvinte să transformăm uitarea într-o armă de luptă pentru viitor.

MEMORIE-CONȘTIINȚĂ

În exprimările sale din ultima vreme, Alain Resnais înlocuiește din ce în ce mai des cuvintele „memorie" și „amintire" prin noțiunea de conștiință. „A-și aminti înseamnă a fi conștient" — spune el ziariștilor. Artistul consideră ca o misiune a lui întoarcerea continuă la mecanismul memoriei și al conștiinței umane. De altfel, aceasta este problema-cheie pentru oricare dintre noi: cum să construiești o punte între ziua de ieri și cea de astăzi.

★

Cu acest ultim film din seria „Celor mai bune 12 documentare ale lumii", academician prof. Jerzy Toeplitz își încheie ciclul de articole pe anul acesta. Începînd cu primul număr din 1966 al revistei „CINEMA" vom inaugura o nouă rubrică intitulată „Clasicii cinematografiei astăzi pe platouri", care va cuprinde 12 articole dedicate marilor maeștri în viață, pionieri mereu activi și, bineînțeles, ultimelor lor filme.

Jerzy TOEPLITZ

Cronica documentarului

UN MOMENT FERICIT

Fie din întîmplare, fie pentru că studioul Al. Sahia trece într-adevăr printr-un moment fericit, documentarele acestor luni de toamnă demonstrează calități cinematografice sigure și atrag atenția asupra unor posibilități promițătoare ale genului.

În Universuri picturale, un film de artă de Nina Behar, trebuie salutată în primul rînd intenția. Am mai văzut și pînă acum filme dedicate picturii și realizate de către această regizoare înzestrată cu un real talent al demonstrației estetice; i-am admirat de mai multe ori intuiția plastică și priceperea de a transforma obiectivul cinematografic într-un observator viu și sensibil al actului artistic. Astăzi, însă, ea aduce în documentar o temă deosebit de valoroasă — aceea a studiului direct aplicat asupra fenomenului de artă contemporană. Pictorii tineri ale căror opere sînt explorate de acest film — Ion Gheorghiu, Ion Pacea, Vladimir Șetran, Iacob Lazăr, Ion Sălisteanu— fac parte din categoria celor mai înzestrați. Ajutată de observația pătrunzătoare și de talentul coloristic al operatorului Dorian Segal, Nina Behar izbutește să evoce foarte concis, în puține minute, lumea vizuală proprie fiecăruia dintre acești creatori, mecanica intimă a procesului lor de lucru, motivele liniare și de culoare ale fiecăruia. Ea comunică astfel cald emoția artistică autentică în fața picturii noastre tinere, schițînd o miniaturală sinteză. Reușita filmului amintește din nou documentariștilor că una din cele mai pasionate teme pe care realitatea le oferă cinematografiei este procesul de naștere a operei de artă; că personalitatea, munca și viața unor creatori care trăiesc astăzi, constituie pentru cineaști un material unic, neprețuit, care, dacă nu este valorificat la timp, se irosește. De aceea ne place să credem că scurta incursiune a Ninei Behar în atelierele pictorilor tineri este numai un început și că, mai tîrziu, îi vor urma alte asemenea eseuri cinematografice lapidare, care se vor strădui să se apropie cît mai mult de realitatea dinamică, contradictorie și pasionantă a operei în devenire.

Plante subacvatice, de Dona Barta, operator: Francisc Patakfalvi, cu comentariul de Eva Sîrbu, este un film de popularizare în cel mai bun înțeles al cuvîntului, adică un fel de meditație vizuală lirică pe marginea fenomenului natural înfățișat cu întreaga obiectivitate a descripției științifice. Am urmărit cu uimire și încîntare spectacolul fascinant al vieții lipsite de conștiință, totuși atît de înțeleaptă și de personală în felul în care își desfășoară ciclul vital, apărîndu-se, înarmîndu-se, dezvoltîndu-și forțele parcă după un plan îndelung calculat și pregătit pînă în cel mai mic amănunt. Ca întotdeauna, cînd ni se dă prilejul de a urmări îndeaproape miracolul de fiecare zi al naturii, am reținut nenumărate analogii cu viața omului. Ierburile și tufișurile grațioase de sub ape, cu lujere lungi și mișcări învăluitoare, par să posede nu numai inteligență, dar o adevărată sensibilitate umană. Nunta stranie a plantei care își întinde

întîl la suprafaţa lacului florile feminine, pentru a trimite apoi pe urmele lor florile masculine, ghidate în spaţiu şi timp de o misterioasă telepatie, s-a transformat pe ecran într-un adevărat poem de dragoste. Migălos şi gingaş, filmul a avut toate calităţile lucrului destoinic, iar comentariul Evei Sîrbu, cu arabescurile şi piruetele lui verbale, atît de caracteristice, l-a ajutat să-şi împlinească rezonanţele poetice.

Inspirat din momentul dramatic al primei şarje de aluminiu, elaborată în cadrul unei uzine noi, documentarul Prima zi este mai mult decît un reportaj: regizorul Gh. Horvath şi operatorul Dumitru Gheorghe au dorit să aducă un omagiu unei munci deosebit de complexe, subtile şi brutale. Sînt filmări frumoase în acest documentar, care valorifică senzaţionalul vizual al industriei, dar nu pierde din cîmpul de vedere oamenii, cu chipurile, expresiile, atitudinile lor autentice atît de diverse. Mai puţin unitar decît alte filme consacrate industriei de către acest studio, Prima zi trădează de cîteva ori preocuparea pentru expresivitatea simplă, făcînd loc, în scenele cu mai multe personaje, unui sentiment de artificial, de punere în scenă stîngace. Poate că şi muzica este prea preţioasă, prea ostentativ „intelectuală", vrînd parcă anume să ne aducă aminte că cineaştii şi-au privit subiectul cu toată gravitatea, cît mai solemn. Dar muzica este încă, de multe ori, un punct negru în scurt metrajele noastre, aşa încît ar fi nedrept să reproşăm această slăbiciune numai unui singur film.

Am încercat totuşi o dezamăgire vizionînd producţiile terminate în ultimul timp. Este vorba de filmul care urma să sărbătorească 15 ani de existenţă a celui mai bun din teatrele noastre de păpuşi, popularul şi gloriosul „Ţăndărică". Un admirabil motiv de inspiraţie a fost mărunţit, fărămiţat, sărăcit într-o banală relatare ilustrativ-informativă. Creaţia păpuşarilor, activitatea artistică spectaculoasă şi fină, a fost privită superficial, în pripă, descrisă stereotip. S-a dovedit astfel încăodată (ca şi în filmul despre ceramica oltenească, de pildă), că în cinematografie nu îţi poţi îngădui să vorbeşti despre artă, decît dacă ştii să mînuieşti armele artei.

Ana Maria NARTI

Cu B. Michalek despre ce este NOU ŞI VECHI în cinematografiile poloneză şi cehoslovacă

Primele roade ale Şcolii de la Lodz au putut fi recoltate în 1956 cînd a ieşit generaţia „de şoc", inovatoare, din care făceau parte Wajda, Munk, Chmielewski. (Actriţa K. Stypulkowska în filmul lui Wajda, Nevinovaţii cuceritori).

— Puteţi să vă faceţi un succint autoportret?

— De ce nu? Mă numesc Michalek. Sînt critic de cinema şi conduc o revistă cinematografică săptămînală care se cheamă „Film" (publicaţie teoretică), sînt autorul mai multor cărţi de cinema şi prezidez Asociaţia cineaştilor polonezi. Iar o dată pe an fac parte din comitetul de organizare al Festivalului naţional şi internaţional de la Cracovia.

— Înseamnă că sînteţi cel mai în măsură să ne vorbiţi puţin despre cinematografia poloneză şi despre şcoala devenită faimoasă, de la Lodz.

— Faimoasa, cum spuneţi dvs. cu amabilitate, şcoală de la Lodz, este de fapt un institut naţional de cinema şi a luat fiinţă în 1949. Pînă atunci (dar nu înainte de 1946) el figura ca un institut destul de modest la Cracovia. Rezultatele s-au vădit însă abia în 1955 cînd a ieşit prima promoţie de studenţi, generaţia care a dat cu adevărat un suflu nou cinematografiei poloneze, generaţia lui Wajda, Munk, Chmielewski şi încă alte nume care, practic, au transformat cinematografia poloneză dîndu-i aripi. Aceasta este şi menirea, după părerea mea, a unei şcoli de artă. Sau eşti artist, sau nu eşti. Amănuntele tehnice, foarte importante desigur, le poţi învăţa uşor la orice fel de cursuri specializate. Un institut de artă însă, în speţă cinematografică, trebuie să ştie să aleagă talentele, să le dezvolte, să le dea posibilitatea să-şi fructifice ideile creatoare. Or, tocmai în acest sens cred că şcoala noastră a dat roade. Ea se împarte în trei sectoare: regia, imaginea şi actoria (teatru şi film). Sectorul cel mai important după părerea mea este cel al regiei. De aceea şi probele de admitere sînt aici mai complexe. Eliminarea nu se face pe baza unui simplu examen. Tinerii sînt invitaţi timp de o săptămînă la discuţii, deliberări, sînt supuşi la unele probe care ajută la detectarea (de către profesori, dar chiar şi de către candidatul însuşi) a posibilităţilor virtuale ale candidatului. De altfel succesul acestei metode a determinat introducerea ei şi la examenele în şcolile dramatice unde înainte de eliminarea definitivă se ţine un îndelungat colocviu cu candidaţii. Şi nu numai atît: şcoala durează 4 ani dar după primul an de studii o mare parte dintre studenţi se lasă singuri păgubaşi, înţelegînd că e mai bine pentru cariera lor viitoare să se apuce de altceva. Cei care rămîn însă se pun serios pe treabă iar la sfîrşitul institutului ies cam 10 absolvenţi (rar mai mulţi) care sînt demni de toată încrederea.

— Nu există şi secţii pentru scenarişti şi documentarişti?

— Pentru scenarişti nu. Regizorii au datoria ca în fiecare an să facă un film aşa-zis „de autor". În acest scop, şcoala dispune de un studiou. În ceea ce priveşte documentarul, există cursuri specializate în tot timpul anilor de studii. Practic, în primii doi ani studenţii au obligaţia să facă filme documentare şi educative, iar în anii III şi IV ei se dedică mai ales filmelor artistice şi de ficţiune. Este de la sine înţeles că regizorul are dreptul să-şi aleagă genul de film care convine temperamentului, gustului său. Nu însă fără a fi trecut prin toate: cînd un student al şcolii din Lodz îşi ia diploma de absolvire, el trebuie să fie în stare să facă atît filme documentare cît şi filme de ficţiune. Şi dacă se poate, să le facă şi bine. Evident că mai intervin şi posibilităţile fiecăruia. Dacă îl ţin puterile, poate aborda imediat (sau încă din institut) filmul artistic de scurt sau lung metraj. Dacă nu, îşi va începe cariera făcînd asistenţă.

— Care sînt tendinţele cinematografiei poloneze actuale?

— S-o iau de la început. De fapt realizatorii noştri s-au opus multă vreme ca mişcarea apărută în sînul cinematografiei poloneze să fie considerată ca o şcoală. Însemna să se lase cîmp deschis exigenţelor atît în întîlnirile internaţionale cît şi pe planul competiţiei interne. Cred că a existat o coincidenţă fericită: pe de o parte tratarea unui subiect foarte dramatic—războiul şi tot ce derivă din el (poporul nostru în deosebi a fost foarte încercat), iar pe de altă parte generaţiile care au trăit războiul la 20 de ani, care după război aveau 30 de ani şi care şi-au pus problemele morale ale războiului de pe poziţii noi, revoluţionînd şi răsturnînd tot ce era învechit, depăşit. Sau în orice caz, prin atitudinea lor înnoitoare, făcînd să apară învechit ceea ce pînă atunci ni se păruse tuturor firesc. Dar generaţia tînără a devenit, cu anii, generaţie mijlocie, a dispărut ineditul subiectelor şi atunci a început să se manifeste o oarecare ezitare, o anumită stabilizare în sensul rău al cuvîntului, adică o stagnare artistică regretabilă. Această perioadă a durat vreo 3 ani, cînd, în iarna trecută, au apărut semnele unei oarecari treziri din amorţeală. Viaţa ne pune mereu probleme noi, trebuie să ştii doar să le vezi...

— Ce credeţi despre şcoala cehoslovacă despre care se discută atît şi se spune că ar fi luat locul celei poloneze?

— Voi emite o părere foarte personală: cred că particularitatea şi totodată forţa cinematografiei cehoslovace constă în filmul „de scriitor", forţă care s-a simţit şi la noi la scriitori ca Tadeusz Konwicki, unul din prozatorii cei mai străluciţi ai generaţiei actuale. El s-a apucat să facă film, şi încă într-un mod foarte direct şi personal. Şi nu numai Konwicki. Iar rezultatele au fost opere artistice de mare inteligenţă, sensibilitate, cu o profundă filozofie morală şi socială. Sau acel memorabil film **Walk-Over** al tînărului scriitor Skolimovski. Încercăm şi noi să convertim pe scriitori la film. Şi bine facem, pentru că roadele sînt excelente. Mă refer de exemplu la cazul lui Scibor-Rylski.

— În general însă ce credeţi despre cinematografia cehoslovacă? Fără să ne limităm la curentele mai mult sau mai puţin inovatoare.

— Pînă în 1962, cinematografia cehoslovacă nu prezenta prea mult interes, era destul de greoaie, o cinematografie a locurilor comune. În anii 1962—1963 s-a operat însă o schimbare extrem de importantă. Au început să ia cuvîntul două generaţii: generaţia tînără şi generaţia mijlocie, iar spusele lor au atras atenţia tuturor. Părerea mea este că cinematografia cehoslovacă are mult mai multă inspiraţie socială decît cea poloneză. Şcoala poloneză, aplecîndu-se cu predilecţie spre problemele morale este de o inspiraţie foarte generală, înscrisă într-un cadru naţional bine determinat. În timp ce şcoala cehoslovacă abordează probleme sociale extrem de importante şi găsesc că în asta constă mare parte din forţa ei precum şi garanţia trainiciei.

Jacqueline VEUVE

FERICIREA

Viața privită ca în tablou

Cu cît sîntem mai fericiți, cu atît acordăm mai puțină atenție fericirii.

Alberto MORAVIA

Asemănător acelor ierburi nebune care se cristalizează sub roua dimineților de primăvară, *Fericirea*, ultimul film al Agnèsei Varda încearcă să ne dea cîteva noțiuni și cîteva judecăți noi despre fericirea oamenilor.

Povestea triunghiului e veche, dar spre deosebire de celelalte, aici nu se pune nici un fel de problemă. Există un soi de pasivitate, o constatare rece în fața faptelor. Dar această constatare nu este oare de fapt răsfrîngerea unui anumit fel de a iubi în 1965?

François (Jean-Claude Drouot) exercită profesiunea de tîmplar într-o suburbie a Parisului. Căsătorit de mai mulți ani cu Thérèse (Claire Drouot), el este fericit pentru că mai este încă foarte îndrăgostit de soția lui. Doi copii au venit să încununeze această fericire țesută din multe bucurii zilnice: iubire, copii, familie, natură. În timp l unei deplasări, François o întîlnește pe Emilie (Marie-France Boyer), o poștăriță tînără și drăguță. Între cei doi se înfiripă o poveste de dragoste. François acceptă așadar să ducă o viață dublă fără ca acest lucru să-l stînjenească. Aceasta este concepția lui despre fericire: o adunare, o acumulare de fericiri. El continuă să-și iubească soția și în același timp să fie îndrăgostit de Emilie. În timpul unui picnic îi mărturisește Thérèsei ciudata împletire de sentimente care îl stăpînește. Soția lui pare să-l înțeleagă deși este vădit zdruncinată de cele auzite, dar cîteva clipe mai tîrziu se îneacă. Sinucidere sau accident?

Lunile au trecut iar noi îl regăsim pe François încercînd să se adapteze, fără prea multă greutate de altfel, unei noi existențe alături de Emilie. El își urmează aceeași viață în vreme ce Emilie reface gesturile cotidiene ale Thérèsei...

Dacă *Fericirea* este un film important e pentru că încearcă să anuleze noțiunea de păcat, dar această lipsă de morală nu este oare creația unei noi morale burgheze? Nu trebuie să vedem oare aici mereu aceeași ascendență a bărbatului față de femeie? Pentru că la urma urmelor, *Fericirea* este fericirea bărbatului. În sînul unei morale tradiționale create de om ca să supună, moartea îi împiedică întotdeauna pe îndrăgostiți să fie fericiți sau măcar să se regăsească. Varda nu a ezitat să respingă această concepție desuetă pentru a face din François o ființă pură, simplă, o ființă care să nu fie paralizată de dogmele societății. Dar puritatea lui, cinstea sînt totuși limitate, altfel cum s-ar fi putut purta atît de nepăsător cu soția sa? Cînd îi spune că iubește o altă femeie, de fapt el se izolează în egoismul fericirii sale personale. Varda a făcut din soția lui François un personaj îmbibat de concepții mic-burgheze despre viața de familie, adică o casnică, în accepția creștinească a cuvîntului: gata să-și asculte bărbatul, să-și crească copiii. Iar dacă muncește o face acasă, coase la mașină ca să mai adauge cîte ceva la leafa neîndestulătoare a bărbatului. Ea nu este ceea ce se cheamă o femeie care muncește. În timp ce din Emilie, Varda a făcut o ființă independentă, liberă, disponibilă pentru că e celibatară, pentru că își cîștigă singură existența. De ce i-a dat oare autoarea lui Emilie un ascendent, dacă nu ca să ne arate că Thérèse este prizoniera unor concepții depășite, moștenite de la morala creștină? Bineînțeles că și cinematografic i-a fost mai ușor Agnèsei Varda să procedeze astfel, dar noi mergem mai departe și descoperim aici simptomele unei educații și ale unei societăți.

Varda a vrut să-și plaseze personajele pure, inteligente și bune, aproape de natură, ca să ne demonstreze că sînt niște ființe simple. De aceea majoritatea scenelor le-a realizat în pădure, în timpul diferitelor anotimpuri ale anului. Varda a vrut să facă cronica unui mediu uman unde se trăiește prin muncă. „Cunosc oameni care nu sînt nici invidioși și nici răzbunători" — spune ea. Dar nu-i ajunge că ni-i arată, vrea să le dea și valoare de exemplu într-un tablou idilic al iubirii în 1965. Să ne înțelegem bine, nu dorim de loc ca fiecare film să fie microcosmosul societății franceze revendicative și nu ignorăm că există oameni ca cei descriși de Varda, dar nu putem fi de acord să-i punem să joace un rol determinant în societatea actuală, adică într-un film care încearcă să pună cîteva probleme de morală.

Astfel încît *Fericirea* este un film despre o anumită fericire, foarte singulară, un fel de reconstituire a unei celule familiale idealizate, și rezultate de fapt din necunoașterea individului și a situațiilor de viață. *Fericirea* rămîne un film seducător, ca pozele frumoase care ilustrează revistele colorate. Nu este deajuns însă pentru a fi și un film bun!

Robert GRELIER

...Și părerea regizoarei Agnèse Varda despre fericire

— *Ce intenții ați avut cînd v-ați apucat să turnați Fericirea?*

— M-am gîndit îndelung dacă pot reda noțiunea de fericire.

— *De ce această temă, de ce acest titlu?*

— Pentru că îmi plac Mozart, Renoir (pictorul), pajiștile înflorite, pentru că fericirea femeilor și a bărbaților nu este aceeași. Pentru că fericirea nu se poate povesti.

— *Ce este Fericirea?*

— Acest film este ca o excursie la țară în care dragostea și picnicurile ocupă un loc de frunte. Ca și copiii de altfel, pentru că nu-mi pot imagina fericirea unei familii fără copii. Am vrut să fac cronica fericită a unui anumit mediu de oameni care muncesc, din suburbia pariziană și s-o fac cu duioșie. Cunosc oameni care nu sînt nici invidioși, nici răzbunători. Și în sfîrșit, am vrut să fac un film despre dragoste, despre dragostea trupească care are atîta importanță în viață. În filmul meu ea este privită ca un element de echilibru, cu deosebire în scenele finale. Toate personajele sînt limpezi iar imaginea este colorată de culorile verii. Aș fi dorit ca ea să provoace emoția pe care o resimțim în fața fotografiilor colorate ale amatorilor sau în fața tablourilor impresioniste.

— *De ce impresioniste?*

— Am încercat să regăsesc pe Bonnard, Renoir, Monet ca și subiectele impresioniștilor: copiii, natura, femeile sănătoase și frumoase, în general trupul ca vibrație a luminii.

— *Concepția dvs. despre fericire nu este oare în același timp morală și amorală? Pe de o parte s-ar zice că îmbrățișați morala burgheză în care bărbatul iese întotdeauna învingător în lupta ce-l opune femeii, iar pe de altă parte se pare că veniți în întîmpinarea unei literaturi în care moartea îi împiedică pe îndrăgostiți să fie fericiți...*

— Nu sînt o moralistă și nu fac filme ca să dau lecții de morală. Nu fac filme nici ca să epatez pe burghezii cumsecade sau să provoc scandal. Încerc să vorbesc firesc de lucruri care mi se par juste și firești. Intenția mea a fost de a sugera și a ilustra noțiunea de fericire normală a unor ființe care nu sînt paralizate și nici condiționate de regulile morale ale unei societăți. Există încă oameni capabili să fie puri și să încerce sentimente pure.

— *Personajele dvs. sînt idealizate?*

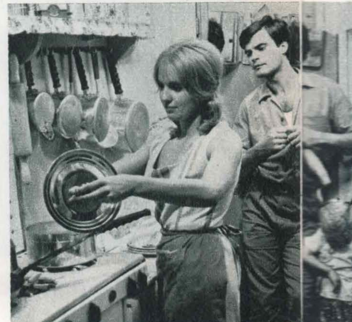
— Nu m-am străduit să fac neapărat un film care să copieze realitatea. Apăr doar un anumit adevăr. Cunosc oameni care sînt ca eroii mei. Am vrut să fac un film simplu.

. . . .

Este însă suficient numai atît?



„Legătura mea cu Emilie — îi explica François soției sale Thérèse (Claire Drouot) — este ca o fericire în plus. E greu de explicat..." Și mai ales greu de înțeles acest egoism care numai „fericire în plus" nu poate fi socotit.



François continuă să trăiască tot ca înainte iar Emilie (Marie-France Boyer) reface gesturile zilnice ale Thérèsei...

CORESPONDENȚĂ DIN PARIS

ii explica
e (Claire
ricire în
" Şi mai
bism care
nu poate



ncă tot ca
rance Bo-
e ale Thé-

dorit ca ea
e o resim-
ilorate ale
urilor im-

ţăsesc pe
şi subiec-
ii, natura,
noase, în
a luminii.
e *fericire*
ip *morală*
s-ar zice
rghează în
eauna în-
ne femeii,
e că veniţi
iri în care
idrăgostiţi

şi nu fac
orală. Nu
pe bur-
ivoc scan-
sc de lu-
şi fireşti.
igera şi a
normală
paralizate
le morale
ă oameni
erce sen-

dealizate?
fac ne-
ieze rea-
mit ade-
t ca eroii
n simplu.
. . . .
atît?

Agnès Varda şi-a situat personajele în mijlocul naturii, realizînd majoritatea scenelor din film în pădure, pe pajiştile înflorite, pe marginea lacului. François (Jean-Claude Drouot) împreună cu cei doi copii.



O SEARĂ LA TELEVIZOR

Dicţionar de telegenie

Alegere. Opţiune, preferinţă, distincţie, a despărţi ceva de altceva, a decide o selecţie. Din noianul de filme pentru copii a se alege ce e cu adevărat reprezentativ şi nu *Mielul de pluş* în care Jean Tourane obligă un preşcolar să se joace cu un şoarece alb şi să-l sărute duios. A distinge încă de la lectura scenetei *Cine cîntă în poiană* că e veştedă şi a nu mai sili ulterior numeroşi copii să o consume jucînd fals în faţa obiectivului. În genere, selecţia scenariilor destinate publicului foarte tînăr e făcută cu discernămînt. A se avea însă în vedere şi expresiile derivate: „a alege pe sprînceană", „a ales pînă a cules" şi chiar „a se alege praful" — cum se întîmplă cu înjghebările muzicale făcute la repezeală sub pretexte dramaturgice rudimentare.

Idee. Noţiune, opinie, apreciere, inspiraţie, punct de vedere original, concentrat psihic superior, rezultat din gîndire intensă şi aplicată. Se afirmă că Giordano Bruno a avut ideea pluralităţii lumilor. Bernard Palissy, aceea că fosilele sînt urme de vieţuitoare, Gluck a inventării unui instrument muzical alcătuit din 26 de pahare acordate cu apă de izvor, la care cînta prin sate; Jenner a vaccinului antivariolic, Eliade Rădulescu a înfiinţării primului ziar din Ţara Românească şi aşa mai departe. Televiziunea e ea însăşi o idee modernă care îşi caută neconteniт făgaşurile proprii de manifestare. „Colecţii şi colecţionari" e o *idee fericită* de emisiune, poate cu prea mulţi prezentatori la început cînd foarte agreabila comentatoare ne fixa monezi vechi cu un creion, proprietarul lor asijderea cu o vărguţă, iar un al treilea personaj din familie le semnala cu degetul (operatorul arătînd la un moment dat, în chip inspirat şi în gros-plan, cum creionul indică vărguţa, numismata rămînînd în subsidiar înceţoşată într-o lumină lăptoasă). Dar telefonul oferit oricărui dornic să contribuie direct şi spontan la emisiune e un mijloc excelent de a-i stimula *participarea* efectivă la actul creaţiei de televiziune.

O idee *pozitivă* e, neîndoios, cea cunoscută sub numele de „camera invizibilă", admirabilă posibilitate a televiziunii de a interpreta realitatea în spirit critic, formulîndu-şi un punct de vedere personal. Procedeele cinematografului-adevăr sînt utilizabile aici numai sub raportul sintaxei, dar tropii artistici specifici urmează a fi descoperiţi de mişcarea camerei prin universul înconjurător şi de aceea e necesar, poate, a se încerca mai curajos urmărirea pe viu şi construirea subiectelor concomitent cu desfăşurarea reală a evenimentelor. A cheltui timp şi muncă pentru a dezvălui faptul că o vînzătoare de batiste nu surîde clienţilor echivalează cu oprirea specială a unui accelerat pentru a se demonstra că nu funcţionează clanţa de la uşa unui compartiment. Puterea talentului creşte o dată cu însemnătatea subiectelor — Tacit avea dreptate — urmează deci ca avantajul invizibilităţii să fie fructificat mai intensiv şi mai extensiv.

O idee *excelentă* constă în consultarea spectatorilor avizaţi şi a celor laici cu privire la reprezentaţia pe care tocmai am văzut-o (emisiunea teatrală „Gong" — premiera „Omul care şi-a pierdut omenia") nu pe pregătite, ci spontan, cu vervă şi talent reportericesc şi mai ales cu o noţiune precisă asupra a ceea ce se urmăreşte.

Recitare. Rostirea unui text (de obicei poezie) memorizat. În „Jurnalul" lui Tudor Vianu: „citirea artistică şi recitarea urmăresc să comunice o operă literară în formele unei interpretări mai bune, mai adecvate, mai expresive decît aceea la care poate ajunge cititorul solitar şi acela care nu cultivă veleităţi artistice... Este o a doua lectură". Se poate înţelege astfel mai profund şi mai amplu o operă poetică. Iannis Ritsos — prezentat remarcabil de Geo Dumitrescu, un exeget de acelaşi carat cu poetul — a fost investigat într-o emisiune originală în care versurile, împărţite între doi virtuoşi actori tineri: Eugenia Dragomirescu şi Gheorghe Cozorici, au căpătat valoarea unui dialog între oameni. Demonstraţia poeziei ca limbaj de la o inimă la alta a revelat şi una din virtuţile primordiale ale televiziunii, capacitatea de a comunica într-un mod propriu cu publicul. Scenarizarea celor cîtorva poezii ca o intersectare permanentă a două confesiuni, a făcut să se piardă ceva din acest vag misterios şi din incantaţia fiecăreia, mai ales că s-au adăugat multe gesturi mici şi săruturi reci. Dar n-am mai fost martorii unor oarecari spuneri de versuri, ci al unui moment de viaţă intensă şi dramatism subtil, potenţînd liric universul divin, dezvăluind frumuseţea acelor gînduri pe care nu le rostim niciodată şi pe care numai urechea sensibilă a poetului le poate percepe.

Ţintă. Semnul care fascinează privirea trăgătorului. Se povesteşte că Diogene (Cinicul) văzînd un ţintaş prost s-a aşezat lîngă ţintă, explicînd „ca să nu fiu nimerit." Operatorii televiziunii nu nimeresc totdeauna centrul de atenţie şi în special la „mesele rotunde" pun aparatul nu pe cel care vorbeşte ci pe cel care tace şi care tocmai atunci se scarpină după ureche. Alteori ţinta e fixată obsesiv şi pentru multă vreme. La un concert de duminică, un tînăr interpret a rămas minute în şir prins în obiectiv deşi se cocoşa peste microfon, îşi flutura mîinile şi tremura pe picioare doar-doar va scăpa din raza denunţătoare. Probabil că de aceea şi *privea ţintă*, adică pironit locului.

Printre expresiile care utilizează cuvîntul e şi *fără ţintă*. Un prospect al Universităţii populare scris mărunt, ilizibil, cu aproximativ şase sute de cuvinte tipărite e oferit spre lectură în timp ce crainica laudă instituţia. Tot astfel e *ţintuit* în faţa aparatului afişul concertului simfonic săptămînal, fiind între timp ajutaţi să-l citim ca la o şcoală de nevăzători. Dar dacă s-ar prezenta în plan-detaliu fiecare titlu şi banda sonoră ar face să răsune unsprezece măsuri din simfonia „Jupiter", şaisprezece tacte din „Fîntîna Aretuzei" şi o frază muzicală din „Pasărea de foc"? Ar fi o publicitate sui-generis, specifică, probabil mai atrăgătoare.

Din acelaşi punct de vedere, *pauza* îşi atinge ţinta, căci totdeauna ne ameliorează aşteptarea înfăţişînd un peisaj odihnitor şi de o diversitate calmă.

Unghi. Figură geometrică desenată de două semidrepte pornite din acelaşi punct. Pentru televiziune unghiul e un împrumut din cinematografie, unde de obicei unghiul de vedere al aparatului e determinat de operator şi regizor. Mai rar, e prevăzut chiar din scenariul regizoral. Varietatea unghiurilor e în funcţie de posibilitatea de mişcare a aparatului. Cum o bună parte a emisiunilor de televiziune nu prea au regizor şi aparatul e condamnat, în cadrul strîmt al studioului, la un anume imobilism, problema schimbării unghiurilor rămîne la latitudinea operatorilor şi, în general, de izbelişte. Interviul cu Ion Voicu, substanţial, ne prezenta interlocutorii ca într-o fotografie, în care numai buzele se mişcă. Interviul cu Radu Beligan, la fel de substanţial şi la fel de neinteresant ca imagine. Forma în televiziune şi procedeele specifice constituie deocamdată Antarctica acestei planete, adică ţinutul cu cel mai mare coeficient de teritoriu neexplorat.

Valentin SILVESTRU

ECRAN 1965

ARGUMENT

Intrată în tradiţia revistei noastre, această consultare de sfîrşit de an a criticilor de film nu-şi propune nici de data aceasta să stabilească ierarhii rigide, cu pretenţii de clasament sportiv „pe puncte".

Urmărim doar să înfăţişăm o diversitate de opinii şi o ordine de preferinţe, discutabile fiecare din ele, dar care, luate împreună, pot oferi sugestii utile în selectarea celor mai reprezentative realizări ale cinematografiei noastre din anul care a trecut.

Dublînd această consultare a criticilor cu o amplă anchetă în rîndul spectatorilor, ale cărei rezultate le vom publica într-un număr viitor, sperăm să obţinem o confruntare nu mai puţin semnificativă de aprecieri şi exigenţe.

Redacţia adresează tuturor cititorilor invitaţia de a răspunde la

ANCHETA REVISTEI „CINEMA"

FILMELE ROMÂNEŞTI ALE ANULUI 1965

prin:

1. Notarea de la 1 la 5 puncte (5 reprezentînd punctajul maxim) a următoarelor filme româneşti prezentate pe ecrane în anul 1965 (în ordinea premierelor): *La patru paşi de infinit, Titanic vals, Sărutul, Pădurea spînzuraţilor, Mofturi 1900, Neamul Şoimăreştilor, Gaudeamus igitur, Merii sălbatici, Runda 6, Cartierul veseliei, Harap Alb, Dincolo de barieră, Amintiri din copilărie, Camera albă;*
2. motivarea succintă a punctajului acordat.

Rezultatul Anchetei va fi publicat în nr. 2/1966 al revistei „CINEMA". Vor fi publicate de asemenea, cele mai semnificative răspunsuri, sub semnătura autorilor lor.

ANCHETA REVISTEI „CINEMA"

FILMELE ROMÂNEŞTI ALE ANULUI 1965

rămîne deschisă pînă la 15 ianuarie 1966. Răspunsurile se primesc la adresa: Revista CINEMA — Bulevardul Gh. Gheorghiu-Dej, 65. Bucureşti cu menţiunea *Pentru Anchetă*.

FIMELE	Mircea Alexandrescu	Călin Căliman	Iordan Chimet	D. Costin	Mihai Lupu	Alice Mănoiu	Ecaterina Oproiu	Florian Potra	Valerian Sava	D. I. Suchianu
Pădurea spînzuraţilor	4	5	4	5	5	5	5	4	4	4
De-aş fi Harap Alb	4	4	4	4	4	4	4	3	4	5
La patru paşi de infinit	3	3		3	3	4	3	2	3	2
Cartierul veseliei	2	3	2	3	3	3	4	2	3	1
Mofturi 1900	1	2		2	2	2	2	2	3	5
Gaudeamus igitur	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3
Runda 6	1	2	2	3	2	3	3	1	3	1
Neamul Şoimăreştilor	1	2	2	3	2	2	3	1	2	1
Titanic Vals	1	1	1	3	1	2	2	1	1	2
Camera albă	1			2					2	
Amintiri din copilărie	1	2	1	2		1	2	1	1	1
Sărutul	1	2	1	1		1		1	2	1
Dincolo de barieră	1	1	1	2	1	1	2	1	1	1
Merii sălbatici	1	1	1	1	1		2		1	1

Legendă: Zece dintre cronicarii revistei noastre au fost rugaţi să noteze de la 1 la 5 puncte (5 reprezentînd punctajul maxim) filmele româneşti ale anului 1965

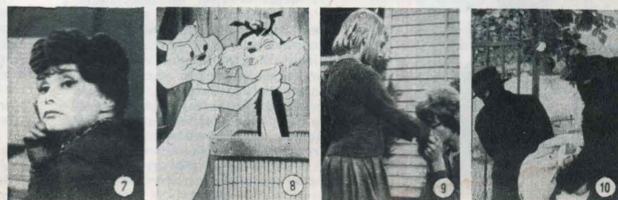
15 CRITICI ŞI PRIMELE 10 FILME STRĂINE ALE ANULUI 1965*)

CELE MAI COTATE ZECE FILME

1. CU MÎINILE PE ORAŞ
2. UMBRELELE DIN CHERBOURG
3. UNCHIUL MEU
4. PROCESUL DE LA NURNBERG
5. AMERICA, AMERICA
6. STRIGĂTUL
7. DRAGOSTE NEÎMPLINITĂ
8. PARISUL VESEL
9. UN CARTOF, DOI CARTOFI
10. JUDEX



*) Am rugat pe Radu Cosaşu, Dorian Costin, G. Damian, Ioan Grigorescu, Silvian Iosifescu, Iordan Chimet, Ion Mihăileanu, Ana Maria Narti, Eugen Schileru, D. I. Suchianu, M. Alexandrescu, Călin Căliman, Alice Mănoiu, Ecaterina Oproiu, Valerian Sava cunoscuţi critici cinematografici, să ne indice în ordinea preferinţelor zece din premierele anului 1965



Cronica CINEMATECII



OMAGIU LUI G. PABST

G. W. Pabst, unul din marii regizori ai ambelor ere, mută și sonoră, a împlinit anul acesta 80 de ani. La Viena, orașul său natal, a avut loc o sărbătorire, unde s-au prezentat cele 38 de filme făcute de el. Cinemateca noastră l-a sărbătorit și ea prin proiectarea: *Jurnalului unei femei pierdute*, *Don Quijotte* și *Paracelsus*. Locul său în istoria cinematografului german este alături de acela al lui Fritz Lang și Murnau. Ca și ei, Pabst a fost un adept al mișcării zise Kammerspiel, propovăduitor al realismului și adversar al formalismului curentului expresionist gen *Doctor Caligari*. În lunga lui carieră se găsește și oarecare eclectism, precum și cîteva paranteze comerciale. Dar, cum spun Hans Wige și Mario Orsini, acest „eclectism nu exclude totuși o marcată înclinație către anumite teme, de pildă critica așezărilor sociale strîmbe și „mesajul umanitar".

Pabst combătea romantismul pentru că, zicea el: „la ce bun o tratare romantică, de vreme ce viața reală este romantică gata, ba chiar oribil de romantică". Cu drept cuvînt observa istoricul german Gregor: „resturi de tratare romantică, adică de simbolism expresionist și de Kammerspielfilm se mai găsesc destule în *Ulița durerii* și în *Iubirea Janei Ney* (primul film este acela care l-a lansat pe Pabst; în el juca, alături de celebra Asta Nielsen, debutanta Greta Garbo). Totuși, adaugă Gregor, „mijloacele clasice ale filmului german, primesc la Pabst o altă funcție. Ele nu mai sugerează tîlcuri ascunse care să țîșnească din scena respectivă, ci servesc la o intensificare a prezenței... nu creează o „atmosferă" difuză, ci modelează obiectul și îi subliniază identitatea". Pabst preferă planurilor generale planurile de detaliu, pe care le multiplică și le face să curgă nesilit unul după altul într-o captivantă continuitate. Cu ele, scrie același Gregor (autorul celei mai recente, mai interesante și mai inteligente istorii a cinematografului), Pabst „nu exprimă conștiința de sine sau putere spirituală, ci subliniază prezențe fizice, brutalitatea și chiar animalitatea unei ființe". Actorii expresioniști (sînt propriile cuvinte ale lui Pabst) joacă puternic pe o concepție metafizică. Lor, Pabst le preferă „protagonistul mijlociu al cărui exterior se exprimă direct".

Tatăl lui Pabst, salariat la căile ferate, vroia să facă din feciorul său un inginer. Dar acesta părăsește școala tehnică și obține la vîrsta de 20 de ani, un angajament ca actor în Elveția. Apoi face același lucru la Salzburg, la Berlin, la New York. Războiul din 1914 îl surprinde în Franța, unde este internat, ca supus inamic, într-un lagăr din care iese abia în 1919, pentru a se întoarce în orașul său, la Viena, unde este angajat la „Neue Wiener Bühne". În ciuda titlului său, acest teatru era sărac, tradiționalist și academizant (acolo a debutat și Elisabeth Bergner). Pabst, nemulțumit, se îndreaptă atunci spre cinema. Împreună cu operatorul Carl Froelich, lucrează la cîteva filme. *Contesa Donnelli* (1924) îi dă un început de vază, grație celebrei Henny Porten, care juca în acest film. Apoi *Die Freudlose Gasse (Ulița durerii)*, tras după un „bestseller", roman de aspră critică socială al gazetarului vienez Hugo Bettauer, are un succes imens; dar nu în Viena natală, nici în Germania, ci în Franța, Anglia și Statele Unite. La Paris, în sala „Ursulines", rulează doi ani fără întrerupere. Un alt film remarcabil a fost *Dragostea Janei Ney*, după un roman de Ilya Ehrenburg. Dar exigențele cenzurii îl duc la capitulări, ca de pildă atunci cînd pune pe aprigul activist sovietic să îngenunche și să-și facă cruce în biserică. Capodoperele lui Pabst, după părerea unora, ar fi *Kameradschaft (Tovărășie)* și *Westfront 1918*, filme umanitare, unul arătînd oroarea războiului, celălalt solidaritatea proletarilor nemți cu cei francezi: „Sîntem cu toții mineri" — zice franțuzul; „în spatele frontului nostru nu-s decît doi dușmani: gazul și războiul". Iar germanul zice: „dacă popoarele nu vor să se înțeleagă, noi, minerii, ne vom înțelege".

Alți istorici văd punctul culminant al creației lui Pabst în așa numita „trilogie sexuală", compusă din: *Abwege (Rătăciri)*, *Cutia Pandorei* (sau *Lulu*, film tras din două piese de Wedekind) și *Das Tagebuch einer Verlorenen (Jurnalul unei femei pierdute)*. În ambele filme, o obscură balerină americană, Louise Brooks, devine o actriță pe care unii critici (ca Ado Kyrou) o socot cea mai bună interpretă a amorului, a erotismului, a apetitului sensual insatiabil.

Cum spuneam, există în lunga carieră a acestui cineast „paranteze", cum numește Orsini momentele de capitulare, momentele de film comercial. Dar există la Pabst și eclectismul cel bun, cu filme de bună calitate, ca de pildă cele muzicale: *Don Quijotte* (cu Șaliapin) sau *Opera de trei parale* după Brecht. Tot în ordinea eclectismului și a varierii temelor, el turnează filme de zăpadă și alpinism, ca *Infernul alb din Piz Palu* cu operatorul Arnold Fanck, mare specialist în filmele de iarnă și munte, avînd ca interpretă pe celebra Leni von Riefenstahl. Face și filme de spionaj *(Mademoiselle Docteur)*, ba chiar și polițiste *(Le drame de Shanghai)* Dar cariera și-o încheie tot cu opere inspirate de constantul său umanitarism. Două filme despre Hitler, turnate în 1955: *S-a întîmplat la 20 iulie* (e vorba de atentatul contra lui Hitler și de complotul generalilor) și *Ultimul act*, tragicul, niebelungicul sfîrșit ale nefastului dictator.

Acesta a fost, spus în puține cuvinte, drumul glorios al marelui creator cinematografic german. Cinemateca noastră a înscris în programul ei pe acest an o retrospectivă Pabst, care îl va descrie desigur mai bine decît au făcut aceste ale mele cîteva scurte informații.



Jurnalul unei femei pierdute **avea ca protagonistă pe Louise Brooks, pe care cunoscutul critic Ado Kyrou o socotește cea mai fascinantă femeie a ecranului din toate timpurile.**

„Filmul *Don Quijotte* **cu Șaliapin este un album de admirabile fotografii făcute de Farcaș, plămădite după un estetism pe care Pabst îl practicase prea puțin pînă atunci". (Georges Sadoul: Istoria cinematografului mondial)**



Cronica CINEMATECII

I. FRAGII SĂLBATICI (Ingmar Bergman)

Un film? Da și nu. În tot cazul o operă foarte originală. Aproape nimic nu se bazează aci pe expresivitatea imaginii și aproape totul se bazează aci pe schimburile de cuvinte. În această privință, filmul acesta e mult mai mult piesă de teatru. Pe de altă parte însă s-au folosit pînă la exasperare procedee tipic cinematografice, ca *flash-back*-ul, adică întoarcerea cu gîndul în trecut, precum și căderea frecventă în vis. Povestea lui Bergman e o permanentă împletitură de prezent, amintire și închipuire. Dar, în tustrele situații, se vorbește într-una, se vorbește fără întrerupere și se vorbește mereu interesant. Adică fiecare frază trădează ceva din psihologia personajului, precum și din mentalitatea generală a acestor oameni de țară rece. Deci totul e în același timp foarte teatru și foarte cinematograf.

Tema e de factură ibseniană. Un savant, profesor și medic cu renume, destul de bătrîn (aproape 80 de ani) și-a păstrat totuși intactă energia cu care își conduce egoismul, ipocrizia, treburile practice și singurătatea. O singurătate liber aleasă. Primele cuvinte pe care ni le spune sînt:

„Relațiile noastre cu oamenii se reduc la comentarea purtării vecinului. Asta m-a făcut să renunț, benevol, la orice viață cu alții".

Această răceală sufletească o vedem pictată în formă de triptic. Maică-sa (de 95 de ani) trăiește; iar el are un fiu (de 45 de ani). Toți trei gîndesc la fel, unul ca altul, unul contra altuia, căci egoismul nu se împarte, ci desparte. Avem imaginea meschinăriei glaciale trasă în trei exemplare.

Dar iată, se întîmplă o minune. La 78 de ani, bătrînul nostru, pentru prima oară în viața lui, regretă tinerețea. Și-o aduce necontenit aminte și, în visele sale, se vede dînd examen, căzînd la examen și primind ca pedeapsă, pentru păcatele lui contra tinereții, condamnarea la singurătate perpetuă.

Pentru prima oară în viață, inima lui de gheață începe să se topească.

Nora lui este, dimpotrivă, plină de avînt și dornică de a trăi. Sentimentul ei dominant e o aprigă voință de viață. De aceea urăște și disprețuiește pe socrul ei, care nici el nu o simpatizează. Această aversiune, ei și-o spun, pe față, calm, fără supărare. Iată de ce e atîta de senzațional, atîta de frumos, cînd, la sfîrșitul poveștii, bătrînul îi spune tinerei femei: „Știi? Eu te iubesc pe dumneata". Iar ea îi răspunde: „Da. Și eu te iubesc". Aceste vorbe categorice contrastează cu tonul și stilul conversațiilor anterioare ale lui cu ea și cu alții. Frazele lui (ca și ale celorlalți doi membri ai glacialului triptic) sînt reticente, curmate la mijloc, oprite la jumătate, lăsate în drum.

Ele denotă măiestria teatrală a lui Bergman. Cea filmică se vede în abilitatea cu care se marchează diferența, subtila diferență, între cele două categorii de ireal: amintirea și închipuirea, memoria și visul. Aș zice chiar trei, căci există și o a treia formă de cădere pe gînduri, alta decît visul sau flash-back-ul, anume: comentariul vorbit. În această marcare a diferenței între cele trei deosebite planuri de ireal, regizorul suedez arată o mare ingeniozitate. De pildă, cînd eroul visează că dă examen, știm că nu e nici amintire, nici un examen real, deși există realmente o solemnitate pentru decernarea titlului de *doctor honoris causa*. Știm sigur că nu-i nici aducere aminte, nici realitate prezentă, pentru că examinatorul e acel intelectual limbut pe care profesorul îl luase cu el în mașină după un accident; un insuportabil personaj, care veșnic judecă ironic pe alții și le dă note la purtare. Știm numaidecît că el nu există ca examinator, ci a fost *ales* judecător de chiar eroul nostru, așa cum procedăm în vis, pe bază de extravagante și totuși coerente analogii și asociații de idei.

Altă dovadă de bun gust cinematografic: fata pe care el o iubise (și care se căsătorise cu fratele lui, fată care acum era o babă de 74 de ani), nu apare niciodată bătrînă, precum nici el nu apare niciodată tînăr în frecventele sale întoarceri în trecut.

Tot atît de delicată a fost și ideea de a sfîrși filmul cu viziunea acestei fete chemîndu-l drăgăstos să vină cu ea să se plimbe pe lac. Imaginea ei se vede; a lui nu.

Titlul original al „*Fragilor*": „*Smultronstället*. În Franța a avut și un al doilea titlu, foarte adecvat conținutului, *Sfîrșitul călătoriei*. Într-adevăr. Al călătoriei prin singurătatea unui for interior pustiu. Sfîrșitul, în sfîrșit, al acestui voiaj prin solitudine. Ingmar Bergman avea 40 de ani cînd a turnat filmul (în 1958). Și principalul interpret, octogenarul profesor, a fost marele regizor, pionier al filmului suedez, faimosul Viktor Sjöström, mort de curînd. Cînd a jucat acest rol, avea 78 de ani, aceeași vîrstă ca a eroului din film.



Ingrid Thulin și Viktor Sjöström (Fragii sălbateci)

II. GREED, adică LĂCOMIE (Erich von Stroheim)

este un film mai mult celebru decît agreabil, mai mult merituos decît reușit. Este o strălucită și precoce aplicare a ceea ce noi numim *mesaj*, adică vestirea, proclamarea, trîmbițarea neîncetată a aceleiași idei pe tonuri și pe căi mereu diferite. Aviditatea, rapacitatea, voracitatea, lăcomia e un sentiment pe care cei trei eroi ai poveștii le practică în cele mai variate și personale feluri. Iar finalul este de o monstruoasă frumusețe. Cei doi eroi se bat, în mijlocul deșertului, pentru un sac de aur. Unul din ei este ucis, dar înainte de a pierde cunoștința, își pune o cătușă la o mînă, iar cealaltă cătușă o leagă de mîna celuilalt. După asta moare, lăsîndu-i celuilalt moștenire sacul de aur inutil și un hoit pe care acesta va fi blestemat să-l care cu el tot timpul cît îi va mai fi dat să trăiască.

Filmul, așa cum l-a terminat Eric von Stroheim, dura patru ore. Negustorii l-au redus la jumătate. Și poate că bine au făcut. Finanțarea lui a fost posibilă grație marelui succes comercial al unui alt film al său, care era departe de a merita acuzația că servește o estetică comercială. E vorba de *Văduva veselă*, care nu era o evocare a Vienei de altă dată, cum i se pare lui Sadoul, căci nu are nimic vienez, ci mai degrabă satirizează acele principate suverane și liliputane din Germania lui Wilhelm al II-lea. Filmul acesta are legături directe cu *Greed*, pentru că i-a furnizat fondurile. Și a mai furnizat și lui Stroheim ocazia să spună în public, în seara de premieră, aceste îndrăznețe cuvinte: *„cer iertare că vă prezint astăzi un asemenea gunoi; dar am nevastă și copii"*. Zicînd așa, Stroheim era nedrept cu el-însuși. *Văduva veselă* e un film perfect, iar *Greed*, pe care *Văduva veselă* l-a finanțat, este doar o interesantă încercare, plină de stîngăcii și naivități.

Eroina, Za Su Pitts, este o imitație fidelă, copie fizică și spirituală a Lilianei Gish. Unul din interpreți, Hersholt, avea să devină în curînd președintele Academiei de Cinematograf americane, fondatoare a faimoaselor premii zise *Oscar*. Afară de asta, anumite prim-planuri cu puroi și scuipați sînt de un naturalism inadmisibil.

Filmul a fost turnat în 1923, după romanul lui Frank Norris: McTeague; montajul versiunii scurtate: June Norris. Primul montaj dura 4 ore și nu 15, cum s-a spus.



Lăcomie

III. FURTUNĂ DEASUPRA MEXICULUI (montaj după pelicula lui Eisenstein)

este comprimarea într-o oră a celor 64 de kilometri de peliculă turnată de Eisenstein. Montajul a fost comandat de finanțatorul lui Eisenstein, absent (poliția americană nu-l lăsa să intre în Statele-Unite); finanțatorul este Sol Lesser, fostul producător al lui Jackie Coogan, iar apoi al seriei *Tarzan*. Mai există și alte două montaje: *Timp în Soare* (1939), de Marie Seton și unul pur documentar: *Filmul mexican al lui Eisenstein, episoade de studiu* (1951) de Jay Leyda. Se pare că multe filme comerciale, de pildă *Viva Villa*, au folosit din stocul de imagini turnate de Tissé, marele operator al lui Eisenstein. Acest material este de o mare frumusețe plastică. E interesant, de asemenea, pentru ce ar fi putut să fie, dacă Eisenstein ar fi fost lăsat să lucreze. Dar chiar așa, în formă de montaj de arhivă, unitatea ideii și a inoperației artistice este foarte netă.

IV. I VITELLONI (în traducere aproximativă: SECĂTURILE)

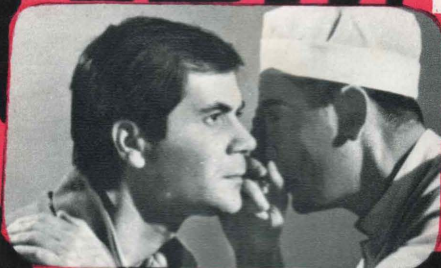
este unul din cele mai originale și mai interesante filme ale lui Fellini. Sadoul îi dă o ciudată definiție. Este, zice el, „jurnalul unei adolescențe". O curioasă adolescență, unde adolescenții au de la 30 de ani în sus. Vitello înseamnă vițel, iar *one* este un sufix augmentativ. Cum s-ar zice pe românește: coșcogeamite măgar-mare de treizeci de ani care stă ca un trîntor și face toată ziua giumbușlucuri stupide, împreună cu alți derbedei de teapa lui. Cuvîntul „golanii" nu traduce nici el exact personajul, căci vitellonul n-are nimic vulgar, grosolan, necioplit, bădăran. E doar stupid și mai cu seamă anost. Da, anost. Trebuie mare artă ca să redai comicul subtil al anostului. Sordi, Franco Fabrizi, care știu așa de bine să fie nostimi, aci stîrnesc dispreț și o dezaprobatoare compătimire. Sînt nu *caraghioși*, adjectiv, ci *niște* caraghioși, substantiv. Sînt mereu în mizera poziție a bufonului pe care nu l-a poftit nimeni și care nu amuză pe nimeni (*caraghioz*, la început, însemna bufon). În fond, cuvîntul care ar traduce cel mai bine titlul ar fi „secături". Dar ei sînt și victime. Probabil ale războiului și ale zăpăcelii morale aduse de el. De aceea, infirmitatea acestui tineret greșit este remediabilă. Fellini așa vede lucrurile. Mereu ne face să presimțim că ei în fond nu-s „băieți răi"; o scuturătură bună, o bătaie bună, sau o dramă reală survenită în viața lor, i-ar vindeca; și mai ales i-ar vindeca o plecare în alt oraș; între altele pentru că așa s-ar sparge gașca. Lucru important, căci neseriozitatea lor nu e organică, congenitală, ci contagioasă ca o boală molipsitoare. E foarte caracteristic zîmbetul de dispreț al prietenilor cînd îl văd pe Fabrizi muncind în prăvălie, și zîmbetul de jenă al acestuia că e văzut muncind. Impresionant cum munca și sănătatea sînt evocate de un puști de 12 ani care lucrează la calea ferată, și de figura așa de cuminte a lui Moraldo (F. Interlenghi), poate cea mai reușită realizare actoricească din acest film. Un film așa de bun încît în monografia *Fellini* scrisă de Gilbert Salachas această operă nici măcar nu este pomenită printre operele sale principale.

Bineînțeles, și aici, ca și în alte filme mari (vezi *Greed*), găsim cîte o stîngăcie impardonabilă care transformă în lucru materialmente imposibil tot restul poveștii. La un moment dat, istoria devine tragică, fiindcă eroina are certitudinea că e înșelată. L-a văzut pe bărbatu-său ștergîndu-se de ruj la oglindă. Or, el nu putea face asta. Căci sîntem în plină noapte, cu toate luminile stinse. Asta deodată toarnă apă rece pe vraja spectatorului.

D. I. SUCHIANU

CAMERA ALBĂ

o producție a studioului cinematografic „București." Scenariul: **Ion Băieșu.** Regia: **Virgil Calotescu.** Imaginea: **Ion Anton.** Muzica: **George Grigoriu.** Decoruri: **Stefan Marițan.** Interpretează: **Luminița Iacobescu, Ion Besoiu, Silviu Stănculescu, Constantin Rauțchi, Amza Pellea, Dumitru Rucăreanu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Flavia Buref, George Aurelian, Titus Lapteș, Geo Barton.**





Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

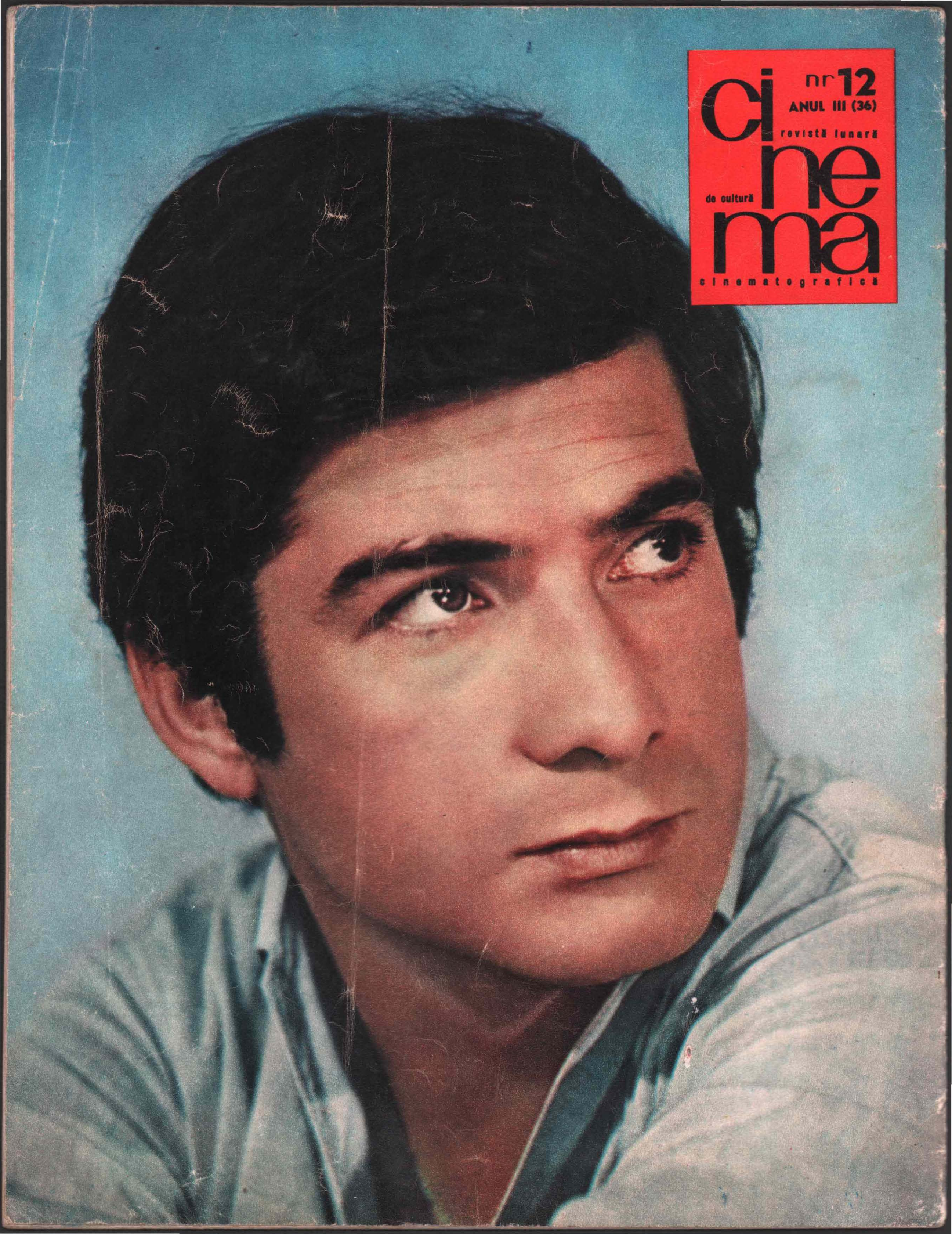
Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei

41.017


nr 12
ANUL III (36)
revistă lunară
de cultură
cinema
cinematografică